<36622768550019

Die Kunstwerke Athens.

Auf den Spuren
des
Gaudenzio Ferrari.

Ein
Sommernachtstraum in der Walhalla.

Nachgelassene Schriften
von
Alexander Freiherrn von Warsberg.

Wien und Leipzig.
Wilhelm Braumüller
k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler.
1892.

121

Die Kunstwerke Athens.

Auf den Spuren des Gaudenzio Ferrari.

Ein Sommernachtstraum
in der Walhalla.

Die Kunstwerke Athens.

Auf den Spuren
des
Gaudenzio Ferrari.

Ein
Sommernachtstraum in der Walhalla.

Nachgelassene Schriften
von
Alexander Freiherrn von Warsberg.

Wien und Leipzig.
Wilhelm Braumüller
k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler.
1892.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria“ in Graz.

Vorwort.

Aus dem Nachlasse Alexanders von Warsberg legen Freunde des zu früh Dahingeschiedenen heute dem Publicum drei Aufsätze vor, welche den Liebhabern seiner früheren Schriften eine willkommene Gabe sein dürften und zugleich geeignet sind, Leser, denen jene Arbeiten nicht bekannt sein mögen, mit Warsbergs Eigenart vertraut zu machen.

Das erste Stück, die „Kunstwerke Athens“, gibt die Eindrücke eines Aufenthaltes in dieser Stadt in den Jahren 1879 und 1880. Seitdem ist in den dortigen Sammlungen viel verändert worden: jene im Barbakeion und im Unterrichts-Ministerium existieren nicht mehr, ihre Sculpturen sind in das Central-(Patissia)-Museum, die Vasen und Terracotten in das Polytechnicum übertragen worden. Ebenso hat das Piräus-Museum seine besten Stücke dem Central-Museum ab-

treten müssen, und auf der Akropolis steht nichts mehr auf dem Platz, wo es Warsberg gesehen. Nur die Abschnitte über die Grabreliefs des Central-Museums und den athenischen Friedhof entsprechen noch den heutigen Verhältnissen. Dennoch aber schien den Herausgebern eine Umarbeitung dieses Stückes besser zu vermeiden. Warsberg verband die Beschreibung der aufeinanderfolgenden Gegenstände in der Regel nicht nur stilistisch, sondern auch innerlich, durch Gedanken. Diese enge Verknüpfung der einzelnen Theile hätte vollkommen gelöst werden müssen, dadurch aber wäre der ursprüngliche Charakter des Ganzen verloren gegangen.

Der zweite Aufsatz ist das Tagebuch einer Reise in der Lombardei, mit besonderer Berücksichtigung der Werke des Gaudenzio Ferrari. Über Hervorbringungen der Renaissance hatte Warsberg sich bei Lebzeiten nirgends zusammenhängend geäußert. Nun sehen wir, mit welcher Aufmerksamkeit er selbst eine verhältnismäßig weniger bedeutende Erscheinung dieser Zeit verfolgte. Jene Gegenden waren ihm lieb und vertraut; wie oft hat er von den Gärten der Villa Serbelloni, der Villa Giulia aus an den herrlichen Ufern des Comersees sich erfreut; seine „Odysseeischen Landschaften" hat er dort vollendet. Nun führt er uns auch an den Lago Maggiore und an den Ortasee.

Dass den Verewigten seine beinah leidenschaftliche Begeisterung für die Schönheiten vergangener Zeiten nicht blind für die Schöpfungen der Gegenwart machte, dass er ebenso, wie an den politischen Fragen des Tages, auch an dessen künstlerischen Erscheinungen immer lebhaften Antheil genommen hat, ist seinen Lesern nicht unbekannt. Es kann daher nicht überraschen, dass er sich sosehr in Rauchs Schöpfungen zu versenken vermochte, wie das letzte hier abgedruckte Stück davon Zeugnis gibt. In der Form, im Colorit ist es durch und durch warsbergisch, der Inhalt aber ergänzt mehr noch als die Studie über Gaudenzio das Bild, das wir uns von ihm als Schriftsteller gebildet haben.

Wien, im März 1892.

Die Kunstwerke Athens.

(1879—1880.)

Motto:

„Ich für meine Person bin in dem Falle, dass mich das Anschauen des Alterthums in jedem seiner Reste in den Zustand versetzt, worin ich fühle ein Mensch zu sein.“ Goethe an Zelter.

Weimar, 6. November 1827.

Es ist merkwürdig, wie wenig Reisen trotz der gesteigerten Leidenschaft, ins Weite zu schweifen, und der erleichterten Möglichkeit, diesem Triebe nachzugehen, im Vergleiche zu den im Anfange unseres Jahrhunderts nach Griechenland unternommenen Ausflügen, da ein solches Unternehmen etwas wirklich gewagtes, außerordentlich kostspieliges und langwieriges war, heute auch nur bis Athen versucht, ja nicht einmal geplant, man muss leider sagen, kaum gewünscht werden. Die ganze Welt strömt nach Paris, die halbe wenigstens nach Italien, ein Drittel sucht Aegypten zu erreichen, und vielleicht macht das Viertheil schon die Reise um die Erde. Nach Athen und Griechenland strebt unter Tausenden kaum Einer, und so begehrungslos sind dem antiken Griechenthum gegenüber nicht nur die gewöhnlichen Touristen, die bloßen Spazier- und Müßiggänger, auch die Dichter, die Schriftsteller,

die Bildhauer, die Maler und die Architekten sind in ihren Wünschen nicht anders geartet, sind darin — man darf es offen aussprechen — recht eigentlich missrathen. Das Griechenthum als Muster, als Schule, als Liebhaberei und Ideal ist heute offenbar in absolutem Misscredit. Wie wenige schreiben heute noch so, wie wir oben in dem Motto dieser Schrift sich Goethe gegen Zelter äußern hörten, und reden, wie Goethe zu Anfang desselben Jahres, am 31. Jänner 1827, gegen Eckermann gesprochen: „Im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles Übrige müssen wir nur historisch betrachten.“ Statt nun dieses „Übrige“ historisch zu verwerten, sein Wasser aber aus der, also auch von Goethe markierten Urquelle zu schöpfen, holt man es aus dem breiten, bequem näherliegenden, indessen gewiss nicht mehr so reinen und tiefen Flusse der Renaissance, und das ist ein sehr auffälliges Zeichen der Zeit, das mir eine bedauerliche Verirrung, eine Verwahrlosung des Geschmackes, ja einen Verfall desselben darzuthun scheint, im Vergleiche zu dem Verhalten, zu dem Wollen und Wünschen der europäischen Völker bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein. Denn wenn man auch mit unleugbar guten Gründen diese unsere vorletzte Vergangenheit ob ihrer bescheidenen Zimmer-Einrichtungen, ob ihrer unförmlichen Bauten, ob der Farblosigkeit ihrer Gemälde bedauert und belächelt, so hatte jene Zeit doch in all ihren Bethätigungen weit mehr Geist, rührende Seele, feines Gefühl, ernstes Denken, edles Streben und

auch das Knochengerüste einer festen Zeichnung, womit allein einer Schöpfung ein bleibender, dauerhafter, den alltäglichen Geschmack überlebender Gehalt gegeben wird, und erzeugte sie daher immerwährende und ewig gültige Kunstwerke, wie die eines Goethe, Beethoven und Cornelius, von denen ich heute, selbst wenn jene Männer wieder erstünden, nicht glaube, dass sie nochmals erstehen könnten, weil zu jeder Schöpfung zwei Dinge nothwendig sind, der Schöpfer, der sie hervorbringen will, und vorher noch der Thon, woraus er sie bilden soll, so dass unser Herrgott selbst, und dieses nach allen kosmogenischen Sagen, ein Chaos vorfinden musste, um verführt zu werden die Welt daraus zu gestalten, und weil eine solche Verführung heute nirgends geboten wird.

Müde von solcher Stickluft, müde der Gothik und Romanik, müde selbst der Renaissance, beschloss ich für längere Zeit nach Griechenland zu gehen und „ein Schüler unverdrossen im Morgenrothe" all unserer Bildung „die ird'sche Brust zu baden". Ein Jahr beinahe habe ich dort zugebracht, unablässig schauend und studierend, und indem ich nun übersichtlich auf jene Frist zurückblicke, erscheint es mir, so alt ich schon vorher war, wie ein letztes Universitätsjahr und meine Erziehung und Bildung erst damit abgeschlossen, und ich möchte behaupten, keiner ist vollständig gebildet und darf sich dieses wähnen, auch derjenige nicht, der Jahre der Schulung in Italien und Rom verlebte, dem nicht Athen und Griechenland für längere Zeit alltäglich geworden sind. Ich war öfters schon in Athen gewesen, hatte Griechenland an verschiedenen seiner Landungsplätze

berührt und jedesmal große, ja beinahe niederschmetternde Eindrücke erhalten. Aber das ist auch noch nicht das Rechte. Man muss mit den Dingen und den Menschen, mit der Atmosphäre selbst auch für das Gewöhnliche einig, gewissermaßen vertraulich mit ihnen auf du und du stehen. Nur dann werden die Augen geputzt und geklärt von unseren dermaligen hässlichen Vorurtheilen, und man sieht griechische Kunstwerke so an, wie sie entstanden, für die Ansicht beabsichtigt waren und wie sie zu ihrer Zeit gewürdigt worden sind. Man wird dem Aristophanes selbst auf seine übermüthige Frage: „Wann warst du der Götter Tischgenosse?“ eine zuversichtlich bejahende Antwort geben können: „Gestern, heute, all die Tage!“ indem sich nun die ganze antike Welt anders darstellt, als man sie uns in den Schulen zeigte. Philologischer, archäologischer und so mancher andere logische und unlogische Quark noch mehr fällt ab, und Dichter und Denker, Bildner und Architekten treten mit ihren Werken ins pulsierende Leben und erfreuen ganz als allmächtige Gegenwart. In diesem Sinne gelang es mir endlich auch nach Überwindung und Abstreifung der mitgebrachten Schulmeinungen, um deren Verificierung ich mich indessen zuerst einzig gekommen und verpflichtet geglaubt hatte, die athenischen Kunstsammlungen zu sehen und ihre Marmor- und Terracottaschätze mir nutzbringend zu machen, indem ich in dieselben mir die Dichter hineindachte und aus jenen diese herauslas, die Gegenwart im Alterthümlichen wieder erkannte, das Alterthum noch ganz gegenwärtig fand und mir das eine abwechselnd mit dem andern erklärte. Ich kann nur sagen,

dass mir schliesslich in dieser Weise nichts vom Antiken mehr befremdlich und schwer verständlich geblieben und vieles vom Heutigen duldbarer geworden ist, als es der strengen Kritik der vom Philhellenismus in das andere Extrem verrannten europäischen Politik erscheint. Nur dieses aber auch, eine poetisch-realistische Anschauung der athenischen Museen, kann ich dem Leser hier versprechen, nichts von philologischer und archäologischer Würdigung, nicht einmal eine Berücksichtigung der dictatorisch von den deutschen Kathedern festgesetzten Grundsätze. Es sind Gedanken, Einfälle, wie sie mir ganz zufällig und unwillkürlich bei der Beschauung der attischen Kunstwerke im Zusammenhange und Einklange mit der fortwährenden Lesung der griechischen Schriftsteller und im unablässig offenen Hinblicke auf das heutige Leben und die umliegende Landschaft gekommen sind und wie sie mir schliesslich das ganze antike Griechenland lebendig und begreiflich gemacht haben. Insbesondere ist an Frauen dabei gedacht, welche also gewahr werden sollen, dass Anmuth und leichte Lebenswirklichkeit auch in griechischer Sprache, in griechischer Kunst und Dichtung wohnen.

Mein erster Eindruck der athenischen Museen war eine arge Enttäuschung. Hastig war ich hineingestürmt, Land und Leute beiseite lassend, nicht einmal die Architekturreste würdigend. Ich wollte vor allem längst aufgestaute warm eingewickelte und nun neugierig mitgebrachte Fragen über Anfänge und Entwicklung der griechischen Kunst mir entscheiden, ungefähr in der Verfassung also, wie Wagner dem Faust gegenübertritt. Darüber schlug nichts blitz-

artig ein, nichts zündete. Bald verließ ich denn auch wieder die bedeckten Räume der Museen und eilte hinaus unter den blauen attischen Himmel, vor die goldene Meeresweite und die veilchenfarbene Inselferne und ließ den Blick ausruhen auf der winterlich junggrünen attischen Ebene und auf den edlen Profillinien der gleich den griechischen Göttern auch noch antik-classisch benannten Berge. Denn nur die Namen und die Natur sind diesem sonst grausam verwüsteten und von allen Völkerstämmen der Civilisation ausgeraubten Lande treu geblieben. Also auch nur zwei-, dreimale die Sonne auf- und untergehen zu sehen von der Akropolis aus, wie sie von Aulis herkommt, diesem Ausgangspunkte der Iliade, und nach Korinth hinabsinkt, wo römische Alleinherrschaft die griechische Freiheit in Trümmer schlug; die in diesen schönsten Ruinen der Welt wirklich goldhältigen Morgenstunden ganz allein in Betrachtungen zu verbringen; nachmittags über die großartig einsame Fläche der Pnyx zu wandeln und neben dem Geiste des Demosthenes auf seiner Rednerbühne zu stehen; auf den Areopag zu steigen und sich mit dem Aeschylos in das letzte Gottesgericht der Eumeniden zu versetzen; im Ölwalde auf den Ufern des Kephisos zu ruhen und auf dieser noch immer grünen Stätte der Akademie die Dialoge des Plato zu lesen; die heilige Straße nach Eleusis sich von dem Peripeten Pausanias führen und sich von dem Kolonoshügel durch den Sophokles das auch heute noch schönste Bild von Athen zeigen zu lassen: das macht binnen kurzem einen ganz anderen Menschen. Da erscheinen einem denn auch die Überreste der Antike, die in den

Museen aufgehäuft sind, anders, lebendiger, man begreift sie leichter. Darum rathe ich jedem Reisenden, in Athen mehr denn irgendwo, zuerst die Natur auf sich wirken zu lassen und erst, wenn er so viel attische Luft geathmet hat, dass er sich beinahe ein Grieche weiß, sei es nun ein heutiger oder ein antiker, mit der Beschau der Museen seine Erfahrungen fortzusetzen.

---

1. Auf der Akropolis.

Vor dem alten Parthenon, in einer Senkung des felsigen Bodens, nahe dem südlichen Absturz des Berges, erhebt sich ein ebenerdiges, ziemlich niedriges Gebäude: hier wird bewahrt, was die Welt Wertvollstes an Meißelarbeiten hat, die Reliefs des Phidias, dem Parthenon entnommen.

Eine Gattung Vorzimmer empfängt uns zuerst. Hier sitzt auch der Thürwächter, wenn dreimal in der Woche diese Sammlung dem Besuche geöffnet ist. Es bedarf aber eines Erlaubnisscheines des Cultusministeriums, um überhaupt in die Akropolis einzudringen. Rechts und links in den Ecken dieses ersten Gemaches, dem Eingange gegenüber, stehen zwei Gewandstatuen, beide höchst würdige Werke. Man kann nicht edler in einem Hause empfangen werden. Obwohl sie arg beschädigt sind, gehören sie zu dem Guten, ja zu dem Besten überhaupt, was uns die Bildhauerarbeit seit ihrem ersten Wirken überliefert hat. Es sind

Frauen in lang herabfließenden, wunderbar natürlich gearbeiteten Gewändern. Stein und Meißel haben hier jede Härte verloren und sind weich gleich dem nachbildenden Pinsel und der Farbe geworden. An beiden Statuen erkennt man den Stoff. Die Kleider der zur Rechten stehenden sind wollig und schwer und legen sich in dicken, rundlichen, wenig gebrochenen Falten. Sie fließen lastend herab. Die andere Statue, die einen Knaben, ihn beschützend, an ihr rechtes Bein gelehnt hält, dessen Gesicht und Brust aber barbarisch abgeschlagen sind, trägt feine durchsichtige Gewande, den Brustrock (die Diploïs) und den saumnachschleppenden Leibrock (den Chiton), ähnlich den Bekleidungen der Koren des Erechtheions. So schön, so edel, so ruhig erscheint diese Gewandung beider Standbilder, dass man sich aus ihrem Eindrucke beinahe das Antlitz und alles Fehlende im gleichen Sinne hinzu zu denken vermag. Hier gilt auch, wenn schon in etwas anderer Meinung, dass Kleider Leute machen. Diese zwei Torsen erzeugten neues Leben, indem sie meine Phantasie zu ihrer Ergänzung anregten. Als Portraitstatuen kann ich sie mir nicht vorstellen. Der Eindruck, den sie mir geben, ist ein zu idealer. So viel Ruhe ist keinem Menschen eigen. Aber auch Götterbilder erscheinen sie mir nicht. Ich möchte sie eher als Bauglieder, als decorativ wirkende Nebenfiguren mit irgend einer, aber nur leise sich aussprechenden, nicht aufdringlich lauten, wie dieses Gebrauch der modernen Kunstweise ist, symbolischen Bedeutung nehmen. So schwer der Stein, so kolossal die Masse der Standbilder ist, wie hingehaucht erscheinen sie

mir. Das brachte die Kunst nie wieder im Marmor zustande. Diese Grazie und Anmuth des Nebensächlichen, und zwar ohne jede erkennbare Manier des Technischen, ist einzig dieses einemal dagewesen. Vor ihr capituliert jedes spätere Vermögen, und eben darum ist die griechische Kunst Meister, unübertrefflich. Ich glaube auch nicht, dass dieses jemals wieder erreicht werden wird. Gewisse Blüten, und so besonders die des Geistes, sind der Welt nur einmal gegeben. Es kommt Anderes, in seiner Art gleich Treffliches wieder, aber nicht dasselbe. Das rührt daher, weil sich gerade in diesem Theile des Schaffens etwas vom menschlichen Willen ganz Unabhängiges ausspricht, eine Kraft, deren Existenz wir wohl sehen und empfinden, die wir aber nicht in ihre Urelemente zu verfolgen und zu zerlegen vermögen. Die Welt wird durch diese vom menschlichen Willen unabhängige, in ihn ganz plötzlich eingegossene Zeugungskraft doch täglich immer wieder neu und immer noch fort von Gott erschaffen. Das ist das Genie und das also im Menschen Wirksame das Geniale, und durch dessen Bethätigung setzt sich die Erschaffung der Welt bis an das Ende der Welttage fort.

Die Frauengestalt zur Rechten, welche die schweren wollenen Gewänder trägt, gibt mir auch eine starke Mahnung an die Victoria in Brescia. Nicht dass hier etwas Verwandtes in Haltung, Stellung zu sehen wäre. Auch die Verschiedenheit der Materialien schließt die Ähnlichkeit der Technik aus. Und doch fühle ich einen und denselben Geist, nicht den eines und desselben Künstlers, aber einer Kunstweise, einer Schule und einer Zeit sich in diesen

beiden Kunstwerken äußern. Dass mir aber diese Überzeugung, ja dass mir überhaupt hier in Athen, auf der Akropolis, vor einer schon durch ihren bloßen Fundort unzweifelhaft als griechisch legitimierten Statue eine Erinnerung an jene Bronze in Oberitalien werden konnte, zeigt mir neuerdings, wie richtig meine Anschauung jene Victoria als ein griechisches Werk, welches durch die Römer entführt und nach Brescia übertragen worden war — gefasst hatte. Auch ist es ganz unmöglich, dem abgelegenen bergigen, noch halb barbarischen cisalpinischen Gallien die Erzeugung eines Kunstwerkes dieser äußersten Vollendung zuzumuthen, als welches sich die Victoria auch dann in unseren Augen erhält, wenn wir vom Weihedienst der Venus von Milo oder von hier aus dieser erhabenen athenischen Tempelmitte kommen.

Ludwig von Sybel in seinem „Katalog der Sculpturen von Athen" hat dieser Statue zur Rechten im Prodomos die Nummer 5233 gegeben und erkennt darin eine Athene mit dem Typus der Parthenos des Phidias. Verschiedenes kleine Detail im Brustschmucke, auch die Haltung der Arme lässt allerdings eine so erfreuliche Deutung zu. Der Torso soll auf der Westseite der Akropolis gefunden worden sein. Den anderen, in der linken Ecke stehenden bezeichnet er mit Nummer 5234 und mit der Note: „Aus bester Zeit". Auch er sei von dem Westabhange des Burgberges und zwar im Jahre 1836 schon aufgehoben worden.

Im ersten Zimmer rechts neben dieser Eingangshalle, im Eckgemach auf der Südwestseite des Baues, werden

die Trümmer der ersten griechischen Kunstweise bewahrt, welche man hier oben auf der Akropolis aufgelesen. Auch viele Terracotta-Fragmente sieht man hier, Ornamentstücke von Gebäuden, sie und die Marmorreste mit Farben bedeckt, Blau, Gelb und Roth, auch viel Schwarz dabei verwendet. Ob Gold und Silber aufgelegt wurden, erschien mir dort nicht bewiesen. Aber wer in diesem Gemache gestanden, wird es im allgemeinen nicht bezweifeln können, dass die griechischen Künstler, Baumeister wie Bildhauer, ihre Werke angemalt haben. In der Mitte des Raumes steht eine vierseitige arg zerstoßene Denkmalsbasis, an den Wänden lehnen und liegen im Sande stumpf und dumm lächelnde Marmorköpfe, steife Lockenkränze um die Stirne, das Relief einer Athene, welche in feinstgefältetem Leibrocke auf einem Wagen stehend Rosse lenkt, und so eine Menge von Resten einer Kunstweise, welche man vielleicht ohne Gefallen, aber selbst der künstlerische Laie mit Theilnahme sieht, weil sie ihm das Werden griechischer Kunst begreiflicher machen und weil dieses erste Werden in unseren Museen nur an wenigen Spuren zu erkennen ist. „Der Stil der Arbeit ist der bei den Griechen der aeginetische genannte.“ So hat schon der alte Pausanias, mein erster Vorgänger in dieser Reiseliteratur, sie bezeichnet. Mich interessierte in diesem Eckzimmer zumeist das Kniestück einer Marmorstatue, die ich der berühmten Holzfigur des Scheich el Beled im aegyptischen Museum zu Boulag verwandt finde. Sie verfolgt wie jene dieselbe realistische Richtung der Nachahmung der gewöhnlichen Natur. Es ist ein gewaffneter Mann mit künstlich

gelocktem Haare, das ihm auf den Nacken und mit drei steifen langen Locken neben jeder Gesichtsseite auf die Brust herabfällt. Man denkt unwillkürlich an die Stelle des Pausanias, wo uns erzählt wird, wie die Arbeiter beim Tempel des Apollon Delphinios den zum erstenmale in Athen erscheinenden Theseus wegen seines zierlichen Haarputzes verspotteten und er ihnen zur Antwort einen Lastwagen auf das Tempeldach schleuderte. Kreuzweise über die Schultern genommen trägt dieser Ritter ein Rind. Ganz deutlich scheint es nicht zu erkennen, was dieses vorstellen soll. Ein Kalb ist wahrscheinlich, nur der Ausdruck des Kopfes dafür vielleicht zu alt, die Beine zu stark. Die Augen sind bei dem Manne ausgehöhlt, die Sterne nachgeahmt. Die Nase ist platt und breitgedrückt, gemein hinaufgebogen, der Mund groß und dumm lächelnd, alles in diesem Antlitze unedel und der Typus der ganzen Statue bäuerisch gemein; die derbste und directeste Nachahmung der rohesten Volksnatur und das doch, ohne ein Genrebild zu sein, und mit der unverkennbaren Absicht des Darüberhinausstrebens. Und doch so wie dieses jahrtausendalte Gesicht hier erscheint, begegnete ich täglich noch Bauern in den Gassen von Athen, vom Lande hereinkommend, in ihre groben wollenhaarigen Kapas gehüllt, besonders solchen, welche den Thalungen des Parnes entstammen, ich möchte also sagen denen von Acharnae ähnlich, und wir haben hier in diesem Marmortorso die Abbildung eines der Kohlenbrenner, wie sie dann Aristophanes auch wieder in seiner Komödie „Die Acharner" verewigt hat. Ich sage wieder, denn diese Statue ist wohl älter als

sein dramatisches Werk. Aber es ist an beiden, wie ebenso an den Volkserscheinungen, denen wir in den Gassen von Athen begegnen, alles überraschend anders, als wir uns griechische Volksmassen vorstellen und in unseren Erwartungen mit hierherbringen. Nun deutet die Archäologie diesen hässlichen Bauer von Datoi auch gar noch auf einen Gott hin, den Hermes. Ich frage, wenn schon weit geschweift werden muss, warum deutet man nicht auf Theseus, der den erschlagenen Stier von Marathon bringt? Und warum erkennt man in diesem Bildwerke nicht das Weihegeschenk, das der Demos von Marathon auf die Akropolis stiftete, wie Pausanias berichtet? So wäre doch wenigstens eines der vielen Denkmäler gefunden, von denen sein Reisebuch erzählt und die sonst alle vergeblich auf der Akropolis gesucht worden sind. Die Beine vom Knie ab fehlen der Statue. Der feinste goldgelbe Marmor zeigt, dass sie als ein bedeutungsvolles und bedeutendes Kunstwerk, als ein Weihebild, beabsichtigt war. Sybel, der die Statue mit Nr. 5005 numeriert, merkt auch den Stein und die Arbeit als nicht attisch, das Werk folglich als Votivgeschenk einer Colonie an, jedoch auf der Südostseite der Akropolis gefunden.

Im dritten, dem nächsten Gemache neben diesem Eckzimmer sind die Reste einer Übergangszeit gesammelt, da die Kunst weder in ihren Intentionen noch in ihrem technischen Vermögen ein ideales Beherrschen der ihr von der Natur vorgezeichneten Formen erlangte, indessen doch in deren Nachahmung sich bis zum beinahe völlig Natürlichen entwickelt hatte. Hier kann der Student, der Hand-

werker der Kunst vielleicht am meisten lernen, obgleich seine Vorlagen nur Trümmer, nur abgeschlagene Hände, Füße, Bruchstücke von Beinen und Armen, Torsen sind. Nur zwei etwas größere Körper fallen auf, Jünglingsleiber ohne Köpfe und Füße, einzig die Brust, Theile des Armes, die Schultern und die Beine bis zu und mit den Knien erhalten, unter Lebensgröße in reizender, entzückender Jugendlichkeit gebildet,

„In jener Jahre Zeit,
Da er schön an Gestalt,
Von Blüte der Jugend umwoben, die
Einst von Ganymedes das freche Los
Abgewehrt mit Kyprias Gunst,“

so völlig wie echte Spiegelbilder dieser pindarischen Verse, womit dessen eilfter Gesang den olympischen Sieg des lokrischen Knaben Agesidamos feiert. Die Schultern beider Statuen sind breit gestaltet, die Brust mächtig vorgewölbt, das Kreuz eingebogen, alles an ihnen gesund, ohne zu kräftig zu sein, und beinahe den Eindruck der Unschuld gebend. So naiv-natürlich erscheinen mir diese zwei Torsen. Hier hat die Blüte der künftigen großen, unübertrefflich gewordenen griechischen Kunst schon die Knospendeckel aufgeschlagen, und der innige warme Hauch der alten archäischen Seele waltet noch darin. Sie lehnen an einem Holzgerüste, auf den Boden in den Staub gestellt, wenn man aus dem Eckzimmer der alterthümlichen Bildwerke eintritt zur Linken, also vor der Nordwand dieses Gemaches. Ihr Marmor ist weiß und durchsichtig und wohl erhalten, daß er frisch aussieht wie das Fleisch lebendiger Jünglinge. Sybel be-

zeichnet ihn als parisch, und er frägt, ob das nicht Standbilder von Siegern bei den Panathenäen gewesen und sie in die Schule des Kritios zu datieren seien? Er gibt ihnen die Nummern 5101 und 5103. Namentlich das mit dieser letzteren Zahl bemerkte ist fein durchmodelliert, auch etwas weicher in den Formen. Fußsohlen, die man ihnen zugehörig deutet, selbst ein Kopf mit aufgemalten Pupillen, sonst aber arg bestoßen, liegen seitab auf den Wandfächern. Alles zusammen wurde 1864 im Südosten der Burg entdeckt. Auch die Verse des Homer, womit er in der Odyssee seine jungen Leute einzuführen pflegt, fielen mir oft beim Anblicke dieser zwei Trümmer ein. Mit Hilfe solcher Reste, indem man einfach ihre Nachbildungen zu den betreffenden Versen einschiebt, sollte man einmal eine Illustration der antiken Dichter versuchen. Aber dazu gehört eben soviel Weisheit als Gefühl, und das vermöchte nur eine Persönlichkeit zu bewerkstelligen, die zugleich dichterisch und künstlerisch begabt wäre. Das Gedicht und das Gebilde wären gewissermaßen nochmals zu erschaffen. Aber dann auch würde durch das Bild dem Worte und ebenso dem Bilde durch das Wort in vielen Fällen gewiss ganz entscheidungsvoll überzeugend nachgeholfen und bliebe beiden wahrscheinlich jeder weitere Commentar überflüssig.

Der vierte Raum ist saalartig erweitert, aber immer noch zu klein, zu niedrig und vor allem zu dunkel, um das Beste, was die Kunst aller Zeiten und Orte erschaffen hat, zu einer würdigen Geltung zu bringen. Hier müsste glühender Sonnenschein walten, wie draußen an den aufrechten Ruinen des Parthenon, damit dunkelster Schatten

und hellstes Licht die von Phidias beabsichtigten Wirkungen hervorbringen könnten. Statt dessen wandelte ich hier nie anders, als sei ich in den Nebeln einer Unterwelt befangen. Nie sah ich einen Sonnenstrahl diese Marmorstatuen der Giebelfelder beleben, nie einen kräftigen Schatten die herrlichen Mantelfalten der Jünglinge auf den Reliefstafeln des Festzuges der Panathenäen vertiefen.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, diese Friesreliefs, die Metopen und die Statuen der zwei Giebel des Parthenon irgendwie erklären oder auch nur kritisch würdigen zu wollen. Jedermann kennt sie durch Photographien und Abgüsse und hat täglich Gelegenheit, sich selbst seine eigenen Gedanken darüber zu bilden oder zu lesen, was hundert andere darüber geschrieben haben. Eigentlich finde ich auch darüber nichts zu sagen. Hier wie vor allem Schönsten, Höchsten und Besten dieser Welt beginnt das sich unbedingt hingebende Gefühl, das staunende und sich immer mehr überzeugende Schauen, eine, bei mir wenigstens, in Rührung bis zu Thränen übergehende Bewunderung, die von Worten nichts vermag als Ausrufungen, laute oder doch stumme innerliche. Warum denn auch vor Kunstwerken immer reden müssen? Sie sind des Sehens wegen da. Und so mögen denn auch ganz wenige Bemerkungen hier genügen, nur um zu zeigen, daſs man in sechs Monaten nicht ganz gedankenlos und ohne Vergleich vor diesen Wunderwerken der Kunst, dem Äußersten, was der menschliche Scharfsinn jemals geleistet und wohl auch jemals leisten wird, gestanden ist.

Man spricht vom Sophokles des Lateran und vom

Aeschines der Neapeler Sculptursammlung als von den zwei edelsten Gewandstatuen. Aber was sind sie neben dem Jünglinge, der auf einer der Reliefstafeln vom Friese des Säulenumganges hinter einem Opferstiere im Zuge der Panathenäen, diesem uralten, dem Erechtheus geweihten Opferfeste, einherschreitet:

„Wo mit Stieren ihn stets und Widdern sühnen die Söhne
Des Athenergeschlechtes in der heiligen Zeiten Vollendung“,

oder neben dem Kinde hier, in den Mantel eingeschlagen, das Ende desselben von rechts nach links über die Schulter und den ganzen vorgestreckten linken Arm geworfen, dass nur die eingebogenen Finger der Hand sichtbar sind, das kraushaarige Haupt leicht im Profil von rechts nach links geneigt. Nur auf der Nilreise, abends einmal in Ober-Aegypten, da es für dortige verwöhnte Naturen durch einen leichten Nordwind scheinbar kühl wurde, sah ich auf dem Ufer einen Araber stehen, der sich ganz so in seinen Burnus eingehüllt hatte. Diese Erinnerung stieg jedesmal in mir empor, wenn ich in den Räumen des Akropolis-Museums vor dem phidiasischen Marmorbilde des entzückend schönen Jünglings von Alt-Athen stand, und damit auch die Überzeugung, dass der Burnus in Arabien, Aegypten und Tunis nichts ist, als die im conservativen Oriente lebendig gebliebene und uns also vererbte griechisch-römische Toga. Mancher Gelehrte thäte weit besser, mit diesem lebendig gebliebenen Zeugnisse, statt mit archäologischen Forschungen, seinen Zöglingen die antike Tracht erklären zu wollen. Zu der andern Tafel, wo drei andere, ebenso schön in Mäntel eingehüllte Jünglinge die Opfer-

krüge auf der linken Schulter tragen, merkte ich mir die Verse des Aristophanes am Schlusse seines Plutos an:

„Du trägst zur heiligen Weihe
Die Töpf' andächtig, nimm sie auf den Kopf!
Gut, dass du in dem schönen Festkleid kamst!"

Ein Theil des Frieses ist an seinem zugehörigen Orte, im Säulengange an der rückwärtigen, also der Westfronte des Parthenon, erhalten geblieben. Dort, an stillen Vormittagen, wenn noch nicht zu viel Licht ist, nicht schon der grelle directe Sonnenschein wirkt, der abends diese Stelle trifft, und doch die ganze Luft in Goldhelle zittert und glüht, muss man sehen und kann man beurtheilen, welche ungeheuere Wirkung diese Bildwerke an dem ihnen zugedachten Platze gemacht haben müssen. Es ist die Reitergruppe des Zuges, welche sich also günstig situiert bewahrt hat. Da ist die absoluteste Beherrschung der Natur, welche die Kunst überhaupt jemals erreicht hat. Und dass in der Natur hier Ähnliches möglich sei, dieses Vorzügliche eigentlich nur nach wirklichen Mustern gebildet worden ist, wurde mir eines Tages, da ich, durch langes Betrachten dieser Bildwerke förmlich wie in eine Erleuchtung verzaubert, in den Nachmittagsstunden vor der Akropolis über den Areopag nach der Landstraße hinabstieg, thatsächlich durch die Begegnung mit einem jungen griechischen Reitersmanne bewiesen. In meinem Leben habe ich nichts Schöneres, nichts Stolzeres, nichts Eitleres, auch nichts Selbstbewussteres gesehen, als diesen Jüngling im heutigen griechischen Nationalkleide, der Palikarentracht, über und über mit Gold bedeckt, Stickereien auf rothem Grunde,

den breiten orientalischen Sattel auf ein glänzendes Tigerfell gelegt und die Beine ganz so in den kurz geschnallten Bügeln scharf im Knie gebogen und zum Leibe hinaufgezogen, wie man dieses an jenen Reliefs sieht und wie auch ich immer im ganzen Oriente geritten bin, weil es auf die Dauer weniger ermüdend und bequemer ist, als die neumodische englische Art des Reitens. Auch das Haupt und das kurze Genick trug dieser bezaubernde Jüngling ganz so nach vorne geneigt wie jene athenischen Reiter im Zuge der Panathenäen. Seine Miene aber erinnerte ich mich in den Versen des Aristophanes beschrieben gelesen zu haben, wenn dieser zu Anfang seiner „Wolken" den Vater Strepsiades über den Sohn Pheidippides klagen läßt:

„Mit gelockten Haaren reitet er
Und träumt von nichts als Rossen."

Wie eine Wundererscheinung bei einer Wendung des Thalweges war der Jüngling plötzlich vor mich getreten. Er bemerkte mein Erstaunen, mein Verwundern und Bewundern. „Bei Zeus, was Hübsches ist die Jugend doch!" war mein nun einmal aufgewecktes Gedächtnis versucht, ihm altgriechisch mit der anderen aristophanischen Zeile aus dessen Fragmenten zuzurufen. Lange sah er mir wohlgefällig nach, wie ich ihm. Dann sprengte er zurück, wie um mir eine Freude zu machen, was er in Wahrheit that, umkreiste mich mit kurzen Sätzen des Pferdes, grüßte mich, ließ das Roß auslaufen und verschwand gegen den Nymphenhügel hin in der attischen Ebene. Das alles buchstäblich, wie es Hesiod auf dem Schilde des Herakles bewundert und besungen hat:

„Doch andere außer dem Stadtthor
Ritten einher auf Rossen und tummelten sich“,

so dass, wäre nicht das Kleid des jungen Menschen von heute gewesen, ich ihn für eine Vision von ehemals hätte halten dürfen, hervorgerufen durch die lebhaften Eindrücke auf der Akropolis und meine Erinnerungen an die alten Dichter, indem ich bildlich seinesgleichen nur dort oben gesehen und jene Verse ihm sprechend ähnlich gefunden habe.

Noch ein anderes Fernliegendes, in Raum und Zeit nicht viel weniger entlegen, als es dieser Reiter von den Reliefsculpturen des Phidias und diese von den Versen des Hesiod, Homer und Aristophanes waren, sah ich dann hier oben, nämlich dass die italienische Malerei auch neben den griechischen Meißelwerken hoch zu schätzen bleibt, dass sie allein seitdem Werke geliefert hat, die mir ganz dieselbe künstlerische Allgewalt des Menschen über die Natur darthun, wie sie bis zu ihr nur dieses einemal „schon dagewesen ist“. Denn ganz directe fühlte ich mich durch diese Reitergruppen an den Andrea del Sarto erinnert, wie er grau in Grau die Fresken der Täufergeschichte in dem Vorhof des Scalzi-Klosters zu Florenz gemalt hat. Ja seinen Jüngling, der sich das Wasser nach der Taufe abtrocknet, die Staffagefigur, könnte man für eine Copie nach dem anderen hier dargestellten Jüngling halten, der sich mit dem Striegel den Schweiß abschabt (die vorletzte Gestalt im Reiterzuge an der Südwestecke des Tempels). Es freute mich übrigens nicht wenig, diesen von mir hier selbständig gefundenen Vergleich zwischen der Antike und dem Andrea Vannucchi seitdem durch eine Stelle in Winckel-

manns Kunstgeschichte bestätigt gefunden zu haben. Es sagt dieser nämlich im 26. Paragraphen des dritten Capitels, fünftes Buch: „Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto, welche wenige Werke der Alten zu sehen Gelegenheit hatten, dachten und arbeiteten, wie wir uns die griechischen Maler vorstellen müssen.“ Den Zug der Panathenäen als Ganzes, in seinem Wesen und in seiner Tendenz, indem auch er huldigend vor Göttern mündet, kann man, so scheint mir, ohne besonderen Zwang und auch die Weise, wie er hier dargestellt worden ist, der Reise unserer heiligen drei Könige vergleichen und den vielen Fresken und Tafeln, auch Marmorbildern, welche die mittelalterliche Kunst von unserem Glaubensbekenntnis angefertigt hat. Naivere Züge sind kaum auf diesen zu finden als in dem griechischen Werke die Gruppen der Reiter und Stallknechte, der Rathsherren und Priester, der Züchter der Opferthiere und der Diener, welche die Gefäße tragen.

Im fünften Raume, einem gegen Südosten gekehrten Ecksaale, befinden sich Werke der nächsten Zeit, welche in ihrer technischen Entwicklung noch einen Schritt über das Handwerk des Phidias, vielleicht schon zu weit, gegangen sind. Viel Schönes liegt wieder auf den Gestellen vor der Nord-, Ost- und Südwand, unscheinbar dem ersten Blicke, nur Splitter, aber wenn man den Staub abgeblasen und es sich in das rechte Licht geschoben hat, von einem ergreifenden und auch schon ganz individuellen Ausdrucke, wie ihn so dann später nur die Werke der besseren Renaissancekunst sich eigen zu machen wußsten. Aber der Triumph dieses Gemaches sind die Bruchstücke von dem

Geländer des Niketempels. Dasselbe stand hoch über dem Abgrunde, die Reliefstafeln nach außen gekehrt, also bestimmt, aus starker Entfernung und auch von unten gesehen zu werden. Und doch sind die erhabenen Bilder ausgearbeitet, wie Rafael in seiner besten und sorgsamsten Zeit die Gewänder und Schleier seinen Madonnen malte. Nicht ein Kopf ist erhalten. Von dem, was der Künstler in die Seele zu legen vermochte, was er selbst darin trug, ist also nicht zu reden. Die technische Vollendung hat hier wohl ihr äußerstes Wort gesprochen. So weit hat es seitdem das Handwerk nie wieder gebracht, und weiter wird es nie gelangen. Einem ganz feinen Gefühle ist hier vielleicht der Verfeinerung schon zu viel geschehen. Es ist mir eine Genugthuung und eine Bestätigung für die Richtigkeit meiner Anschauungen, was ich bei Beulé in seiner Beschreibung des kleinen Niketempels über die zwei Victorien, welche den Stier begleiten, ausgesprochen finde. Nur schüchtern wagte ich mir zu gestehen, daß diese vielgefeierten Gestalten eigentlich nicht zu meinen Lieblingen zählen, daß ich ihre Fertigkeit der Mache anerkenne, sehe und bewundere, aber daß diese Hast, dieses Flattern der Gewänder, die Unruhe, die das Ganze ergriffen hat, mein Auge wie mein Gefühl abstößt und daß ich darin sogar eine künstlerische Verirrung, etwas Unschönes, den beginnenden Berninismus erkenne. Erst jetzt jedoch unterstand ich mich, mir das in Worten zu formulieren, nachdem ich bei Beulé gelesen: „Quelque justement admiré que soit ce basrelief, il y a dans la pose un peu théâtrale de la première Victoire, dans ses draperies tourmentées, une pré-

tention à l'effet qui ne laisse point l'esprit complétement satisfait. Il y a de la tournure et le style est hardi, mais aux dépens de la simplicité." Und später, nachdem er la Victoire à la Sandale bewundert hat, setzt er fort: „La critique que je soumettais plus haut aux admirateurs de la Victoire au Taureau, je sais qu'on pourra me l'adresser à mon tour: N'y a-t-il pas aussi de la recherche et de la manière dans cette figure? Je l'avoue, et le contraire devrait plutôt surprendre. Il y a dans ces deux morceaux la même tendance comme il y a peut-être la même main, mais ce qui fait la différence, c'est le succès."

Übrigens bestätigen mir alle diese Victorien meine Theorie von der Vorliebe, von dem Geschicke der griechischen Kunst für die Darstellungen des Genre. Die sechs Victorien, deren Trümmer man hier vereinigt hat, sind im Grunde nur Genrebilder. Wie ganz anders pathetisch und großsprecherisch haben die Römer solche monumentale Marmorflächen ausgefüllt. Hier genügte etwas Spielendes, Heiteres im ersten Gedanken wie in der letzten Absicht und der zwischenliegenden, beide verknüpfenden Ausführung; das Einfachste, das Natürlichste, beinahe Kinderei, so wenig Sinn und Verstand ist darin. Die Lebenslust war hier Endzweck, und aus ihr bildete sich auch alles, jedenfalls das Beste und das in seiner Wirkung Ewigste. Dort galt sie höchstens als Mittel zum Zwecke. Es läßt sich aus diesen berühmten Nikereliefs der Unterschied zwischen römischer und griechischer Kunst und endlich auch zwischen römischem und griechischem Volkswesen zuerst absehen und dann entwickeln.

So viel und so richtig verräth sich im ganzen und in der Regel durch die Kunst vom innersten Wesen eines Menschen und eines Volkes. Es ist seine Herzens-, seine Gefühlssprache. Und wenn man Herzen frei läßt, so lügen sie nicht. Übrigens auch der ganze Zug der Panathenäen, wie ihn Phidias in den Porticus des Parthenon gemeißelt, hat für mich diese Anmuth des Genrehaften.

Mir ist der kleine Fries über der Ostfronte des Niketempels mit den langgewandeten, saumnachschleppenden neunzehn Göttergestalten lieber, als das Geländer der Siegesgöttinnen, ja das Liebste der ganzen attischen Sculptur. Ein einziger nackter Jüngling lehnt sich mitten darin, ausruhend, auf seinen Stab. Man will in diesem Relief eine Götterversammlung erkennen und legt auch mancher dieser wohlverhüllten Gestalten göttliche Männernamen bei. Ich finde sie so weit nicht mehr lesbar, dieses auch gleichgültig. Es blieb die wunderbarste Anmuth, die mir so nirgends wieder erreicht scheint. Anderes, zum Beispiele die Koren des Erechtheion, ist ernster, aber lieblicher nichts. Dieses Niketempelchen und diese Loggia des Erechtheion erscheinen mir wie jene kostbaren eingelegten Ebenholzkästchen, welche uns die spätere Renaissance geliefert hat. In letzter Instanz nahm diese auch thatsächlich hier auf der Akropolis ihren Anfan , und mein Gefühl erräth richtig, nur daß hier alles großmächtig zu sehen ist, was dort in Holz und Bronze kleinlich geschnitzt, gegossen, ciseliert wurde. Die Marmorsculpturen, das Ornament an den Säulen und an den Gesimsen des Erechtheion erscheinen mir wie die Goldschmiedearbeit eines Castellani in Rom.

Zu diesem Besten der attischen Kunst zähle ich auch noch den Torso eines Reliefs, der hier oben auf der Akropolis neben den Propyläen steht und den man links in der Ecke gewahrt, wenn man im Aufsteige zum Parthenon hin diese Vorhalle durchschritten hat und sich zum Fernblicke durch die Säulen hinab auf die Pnyx, die Ebene und den Piräus zurückwendet. Es stellt nur einen ausschreitenden Mann vor, von links nach rechts, wie zum Sturme gehend. Er ist nackt. Nur den Oberkörper umfliegt ein kurzer Mantel; den treibt dem stürmisch Eilenden ein Gegenwind zurück. Er bauscht sich hinter dem Manne in augengefälligen runden Falten. Nur ein Zipfel dieser Chlamys hat sich über den linken vorgestemmten Oberschenkel geschlagen. Der rechte Fuß nämlich, gehoben, steht nur mehr auf den angespannten Zehen, um schon den nächsten Schritt vorwärts zu thun. Von der Hüfte aufwärts ist das Bild abgebrochen. Mir fiel eine Ähnlichkeit auf mit den zwei neapolitanischen Statuen, die man im Museo Borbonico Harmodios und Aristogiton nennt. Auch im Patissia-Museum zu Athen befindet sich eine Statue, welche man ebenfalls eine Nachbildung dieser, gewiss ihres liberalisierenden Namens wegen tendenziöse oft copierten Statue glaubt. Die Auslegung der Archäologen sah in diesem Relieffragmente einen Hermes, welcher das eben geborene Zeuskind zu bergen davoneilt. Darf man dann nicht gleich einen Gedanken weiter denken und den Zeus προπολνίος in Erinnerung bringen, welchen Pausanias in dieser Nähe stehen läßt? Was immer es aber auch vorgestellt haben mag, die größte, ja eine ganz

außerordentliche Schönheit ist diesem, im Relief sehr flach gehaltenen Bilde zu eigen geblieben, und mich zog es bloß mittelst derselben immer und immer wieder in diesen ganz abgelegenen, versteckten, stillen Winkel der Akropolis. Voll wirklichen Lebens und meisterhaft wie im ersten Wurfe hingeworfen, sicher und absolut naturgetreu eilen diese zwei Beine dahin. Warum dieses Relief im Freien belassen und nicht in das sogenannte Museum der Akropolis übertragen worden ist, statt so manches Geringeren, das wir dort sorgsam geborgen sehen, konnte ich niemals erfragen. Übrigens glaube ich nicht, dass ihm das sparsame Unwetter von Athen so viel Schaden stiftet, als die Sonne ihm gut thut, um es seine ganze Wirkung auf uns ausüben zu lassen. Sybel hat es mit 6616 bemerkt.

Den minderwertigen und nachgeborenen Sculpturen sind drei andere Räume des Akropolis-Museums angewiesen, dort auch die auf der Akropolis gefundenen Inschriftsteine vereinigt. In einem besonderen Gebäude, das man beinahe nur als eine Hütte bezeichnen kann, so klein, niedrig und ärmlich sieht es aus, hinter den Wärterhäusern auf der kleinen Bergterrasse unmittelbar unter dem Niketempel, hat man andere Bruchstücke aufgehoben, welche ich in ihrem wesentlichen Bestande diesen im sechsten Saale des Akropolis-Museums bewahrten gleichzeitig glaube. Es sind Reste vom Tempel des Asklepios, der auf dem Burghügel noch einige Stufen tiefer und mehr nach Osten zu als diese Wächterhäuser, unterhalb der Stützmauer des Parthenon und oberhalb der Wandelbahnen des großen Dionysos-Theaters, enge in die natürlichen Felswände des

steilen Berges gedrängt, gesägt war. „In den Dingen, die sich auf das Göttliche beziehen, will ich mich an die Überlieferung halten“, schrieb Pausanias, und wir, wo sie uns nicht fehlt, können immer noch nichts Klügeres thun. Nun belehrt er uns an einer anderen Stelle, dass nach altphönikischem Ritus auch den Griechen ursprünglich Asklepios nur „die heilsame Luft dargestellt habe“. Dieser großdenkenden Zeit kann aber ersichtlich dieses Heiligthum der Burg von Athen nicht schon angehört haben. Es kann nur klein gewesen sein und ist wohl erst durch den Aberglauben erzeugt worden, der diesem Gotte wahrscheinlich mit der durch die Übercivilisation in ihrem Körperbefinden immer hinfälliger werdenden Menschheit eine Menge Einzelwirkungen, Einflüsse, Heilkünste zumuthete und der den Dienst desselben daher auch in mannigfaltige Formen ausbildete und ihm eine ungeheuere Ausdehnung gab. Dementsprechend ist die erübrigte und hier nun aufgestellte Menge der Marmorzeugen dieses Heilglaubens eine äußerst große, aber ebenso künstlerisch geringwertige, weil der Zweck nur war, durch ein bildliches Wort eine Heilung zu erbitten oder gewissermaßen das ärztliche Honorar für eine solche zu zahlen, nicht aber um seiner selbst willen ein beredtes Bild aufzustellen. Hier in Wahrheit scheint der Zweck genügend befunden worden zu sein, um jedes Mittel zu heiligen.

Es scheint übrigens die ganze Akropolis eine Zeit gehabt zu haben, wo sie in ähnlicher Weise wie dieses Asklepieion vom antiken Glaubensbedürfnisse in Anspruch genommen worden war, und nach der Masse des über sie ausgestreuten Schmuckes muss dies die längste Periode

ihrer classischen Existenz gewesen sein: sie hatte da in den Anschauungen des Volkes immer noch eine große religiöse Bedeutung, aber ihren künstlerischen Charakter hatte sie ganz eingebüßt. Ich staunte beinahe noch mehr als über die Vortrefflichkeit der Meisterwerke, welche sich dort erhalten finden, über die Menge von Tand, welche einmal die Akropolis entstellt haben muss. Abgeschlagene Köpfe und Votivtäfelchen, eines roher als das andere, liegen heute noch zu hunderten dort herum und lehnen auf den Tempelstufen. Die schlechtesten Weihegeschenke unserer mittelalterlichen und Renaissancezeiten in den kleinsten und ärmsten italienischen Kirchen sind erfreulicher dem Auge zu sehen und der Seele zu empfinden, haben mehr guten Willen, auch Vermögen, einen angenehmen Eindruck zu geben, und jedenfalls immer, wie sehr unglücklich auch die äußere Form missrathen sei, mehr Innerlichkeit, mehr geistige Belebung, als diese hingesudelten Marmorsculpturen.

Übersieht man dann summarisch diese Reste, addiert, was in den Museen bewahrt wird, was draußen noch zertrümmert herumliegt, löst den Schutt auf, der beinahe massive aus den kostbarsten, schönsten Marmorsplittern geworden ist, und liest daneben im Pausanias von der Fülle des auf die Akropolis Gestellten, von dem man heute aber nicht ein Stück mehr findet, sowie er nichts von dem noch Vorhandenen erwähnt, so frägt man sich, ist dort des Beschriebenen mehr oder überwiegen die Trümmer, die wir hier noch finden? Und wie konnte dieses alles, wenn man nun gar die beiden Theile, das Beschriebene und das Vorhandene, zusammenzählt, auf dem engen Raume stehen?

Die Zimmer eines unserer Bibliophilen können nicht überfüllter sein, als dieser heilige Boden der Akropolis es war. Und versuchte ich es auf der Localität mir dieses alles wieder aufzurichten, so brachte ich es mit keinem anderen Vergleiche zustande, als dass es dort wie auf unseren Friedhöfen ausgesehen haben müsse, nur unregelmäßiger und beinahe noch enger, Pfeiler und Stele, Inschrift und Standbild aneinander gerückt, hingepflanzt ohne Rücksicht auf Schönheit und Symmetrie, wo noch ein Raum übrig war. Mit einer anderen Vorstellung als dieser von unseren Gräbern hergeholten, ist dieses Chaos und der wirre Eindruck, den es gibt, dem, der dieses Trümmerfeld der Akropolis, wie es sich vor und hinter und zu beiden Seiten des Parthenon über die Felsen ausbreitet, nicht selbst gesehen hat, nicht zu erklären. Jeder Stein und jede Spalte, jede Bodensenkung und Hebung ist heute noch von diesen Zeugen eines antiken Glaubens überfüllt, und man wird hier leicht zugeben, was Pausanias behauptet hat, „dass die Athener für das Göttliche einen weit größeren Eifer als die übrigen hatten".

2. In der Altstadt.

Ähnliche Reste derselben späteren Entstehungszeit und auch desselben geringeren künstlerischen Wertes, wie sie die letzten Säle des Akropolis-Museums und die kleine Hütte des Asklepieions bewahren, sind unten zu Füßen des Burghügels in dem Tempel der Winde, in der sogenannten Stoa des Hadrian und in dem Theseustempel aufgestellt. Ich habe diese drei engen, dunkeln Locale vor

wenigen Jahren noch als die einzigen und eigentlichen Museen von Athen und so überfüllt gekannt, dass nichts deutlich zu erkennen war. Seitdem ist das Bessere dieser drei Sammlungen in ein großes, neu an das andere, nördliche Ende von Athen neben die Landstraße von Patissia gebautes Museum übertragen, vereinigt, historisch geordnet und aufgestellt worden. Nur im Theseustempel wurde eines der kostbarsten Stücke, welche Griechenland und die Welt überhaupt sich vom Alterthume gerettet haben, zurückbehalten. Es ist die Aristion-Stele, welche man auch das Grabmal des Kämpfers von Marathon genannt hat. Warum mit dieser eine Ausnahme gemacht wurde, ist mir unbekannt. Dem Werke kömmt sie nicht zugute, denn gerade das flache Relief, die Farbenspuren, welche doch so wertvoll daran sind und man so wissbegierig sucht, brauchen all das Licht, welches dem antiken Tempelinneren fehlt. Nur an ganz sonnenheißen und klaren Tagen soll man hier eintreten, um dieses merkwürdige Kunstwerk zu studieren. Es gibt, aufrecht dastehend, das Portrait des Aristioneos in pentelischem Marmor, von Aristokleos, wie die Inschrift sagt, gemeißelt. Das Portrait ist unverkennbar, und zwar nicht nur, dass es angestrebt wurde, es ist auch erreicht. So individuell, so ausdrücklich erscheint dieser Kopf. In diesem Gesichte ist nichts von künstlerischer Phantasie, nur das redlichste Bemühen der Naturnachahmung zu sehen. So also begann die griechische Kunst, solches strebte sie zuerst an, und das Portrait war ihr erlaubt, ihr aufgetragen. Das ist ein Wort, welches auch bei den späteren Grabdenkmälern nicht vergessen, nicht überhört werden

darf. Die Stele des Aristion ist voll von Farbenspuren. An hellen Tagen fällt es nicht schwer, sich mittelst derselben das Ganze wieder vollständig bemalt vorzustellen. Ich sah es alsdann so, wie ich die Wandsculpturen in den aegyptischen Gräbern, z. B. in dem des Ti bei Sakkarah, gemalt gesehen habe, und auch so bescheiden und einfärbig, wie Giotto und Cimabue, selbst noch Fra Angelico ihre Farben auftrugen. Mit diesem Farbenzeugnisse des Alterthumes und den anderen der vielen Sculpturreste, welche man bemalt im zweiten Saale des Museums auf der Akropolis bewahrt, begreife ich nicht, wie man dieses Bemaltsein der antiken Kunstwerke so lange bezweifeln und ihren Farbenschmuck in der glänzend, blendend heißen Sonne nicht eher als wohlthuend, denn als störend für das menschliche Auge erkennen wollte. Einfärbig und einförmig, das sind so recht die Zeugnisse unserer Zeit, die alles abzuflachen und zu verwässern sucht. Sybel hat die Aristionstele mit Nummer 3361 bezeichnet. Sie ist so bekannt, dass ich eine nähere Schilderung derselben und eine Untersuchung ihrer Bedeutung nicht nur unterlassen darf, sondern vielleicht sogar unterlassen muss. Das Patissia-Museum gibt des Minderbekannten genug zu sehen, zu bedenken und zu besprechen.

3. Im Patissia-Museum.

Durchschreitet man ganz Athen von Süden nach Norden, so gelangt man endlich mittelst der Patissia-Straße auf einen freien Raum, zwischen wüste Flächen, welche ich in ihrer Gestaltung nicht unähnlich der Gegend finde, wie sie

das Museumviertel von Isar-Athen, die Münchener neue und alte Pinakothek, Glyptothek und das Ausstellungsgebäude, umgibt. Der erste Bau dieser Art und dieses Zweckes ist hier im wirklichen Athen das Polytechnicum mit einer niederträchtigen Gemäldegalerie und der sehr interessanten Sammlung der Alterthümer, welche Schliemann in Mykenä ausgegraben. Der zweite, noch isoliertere ist das nur bis zum vierten Theile seines Projectes fertige Museum der Sculpturen, officiell Kentrikon-Museion genannt. Weit zurückgezogen steht es von der staubigen Landstraße. Der Raum dazwischen ist ebenso gut Museum, als das Innere der Säle. Stein an Stein liegt hier enge nebeneinander, mit Inschriften und bildlichen Darstellungen, ganze Figuren, auch lange, hohe Sarkophage, auf denen die Verstorbenen gemüthlich ruhen, das meiste, beinahe alles Gräbern, den Friedhöfen entnommen. Ich bin hier manchmal, wenn das Museum mich mit seiner frühen, mittäglichen Sperrstunde ausgeschlossen hatte, stundenlange betrachtungsvoll herumgewandert und habe ebensoviel von der Kunst- und Todtengeschichte gelesen, als drinnen in den kalten Marmorsälen. Ein Dutzend Arbeiter meißelten dabei möglichst lässig seitab, im Schutze eines Holzdaches, an den Säulenknäufen, welche das Giebeldach der Eingangshalle einmal tragen sollen. Weiter war nichts bemüht, diesem Baue Vollendung zu geben, und im Innern waren ich und zwei alte, welke Invaliden, welche die Wache hielten, meistens die einzigen lebenden Wesen.

In einer Mittelhalle lagern Kisten, welche Fundstücke aus den Provinzen und Inseln herbeigebracht haben. Ich

ließ mir die Deckel aufheben, um den Inhalt zu sehen. Sie lagen so durch Monate meines Aufenthaltes und liegen wohl heute ebenso noch unberücksichtigt und uneingetheilt in die übrige Sammlung. Desgleichen lehnen unvertheilt Bruchstücke von Grabmälern, von Inschriften an den Wänden. Darunter manches Schöne, und alles sehr wertvoll. Auch dieser Raum ist schön, hoch und licht, wie der ganze Bau eine würdige Stätte, Marmorbilder darin zu bewahren. In einer Reihe schließen sich rechts und links je drei Säle an, die Flucht zur Linken, gegen Norden gewendet, den Denkmalen der echt griechischen Zeit, die zur Rechten, welche gegen Süden läuft, den Resten der römischen Occupationszeit bestimmt. Alle sind schon voll, keiner jedoch noch überfüllt, und nirgends ist etwas geschehen, um mit Berechnung das beste Licht den besseren Bildwerken zu verschaffen. Es sind so hier schon nahe an dreitausend Bruchstücke der griechischen Kunst aus allen ihren Entwicklungsstadien vereinigt. Kein Zeitalter ist unvertreten, und das, diese Geschichtlichkeit der Sammlung, sowie dass hier kein Streit möglich ist über den griechischen Ursprung einer Meißelarbeit, gibt diesem Museum seinen ausgezeichneten, seinen in der Welt ganz einzig dastehenden Wert. Geschichte der griechischen Kunstentwicklung, namentlich in ihrer durchschnittlichen Bedeutung, kann man, seitdem dieses Central-Museum an der Patissiastraße eingerichtet worden ist, eigentlich nur mehr zweifelslose in Athen studieren. Hier liegen die Prüfsteine zu jedem autoritativen Urtheile.

Trotzdem, glaube ich, wird es jedem wie mir ergehen,

dass der erste Eindruck dieser Sammlung eine Enttäuschung ist. Man kommt nach Athen mit der Erwartung, in dessen Hauptmuseum das Beste und Schönste der griechischen Sculptur zu sehen oder doch wenigstens ebenso Schönes, als man in Rom und Neapel kennen gelernt hat. Nun, das ist nicht der Fall. Weniges ausgenommen, ist hier nur mittelmäßige Handwerkerarbeit vereinigt, die nur archäologische Selbstgefälligkeit, indem sie diese Sammlung zum Spielplatze ihrer Gelehrsamkeit macht, überwerten kann. Nicht dass ich verkenne, dass hier das absolut Griechische der Arbeit auch ästhetisch betrachtet einen großen Wert darstelle. Aber man muss in diesem Griechischen zu unterscheiden, zu wägen und abzustufen wissen. Das war endlich gar kein Verdienst mehr, griechisch zu arbeiten. Diesen Typus hatten die Meister des Anfanges gegeben, die größeren fortgesetzt und die größten, wie Phidias und Praxiteles, gesetzlich gemacht. Ihn aufgeben, sich in einem anderen ausprägen war ebenso unmöglich, als das Griechische in einer anderen, denn der homerischen und aeschyleischen Sprache zu denken, zu reden und zu schreiben. Als man dann römisch sprach und schrieb und meißelte, war es keine griechische Wissenschaft, Dichtung und Kunst mehr. Es war auch noch etwas, konnte etwas Gutes sein, aber es war etwas anderes. Hier in Athen und Griechenland trug alles den Typus, welchen Winckelmann so richtig dahin definierte, „mit wenigem viel zu sagen und durch die Einheit und Einfachheit die Schönheit erhaben darzustellen". Nicht anders stand das schließlich fest, als in Paris nun alles in den Schaufenstern der Boulevards

mit den süßlichen, gemeinen, gezierten Formen und Mäulchen des Pradier und anderer Geschmacksverderber sich ausbietet. Das eine wie das andere ist Landessprache. Die Griechen hatten das Glück, eine solche zu haben, die das war, was wir classisch nennen; die gerade, schlichte und einfache Linie in den Gesichtszügen, in den Körperbewegungen, im Faltenwurfe und selbst im ersten, urschöpferischen Gedanken zu pflegen; die gerade Linie, auf der alles ruht und steht, die dem Auge durchaus harmonische Eindrücke und Maße, und Frieden in die Seele bringt und die jede erste Conception, die spätere Composition leicht übersichtlich und daher dem ersten Blicke fasslich macht. Nichts aber thut dem Menschen wohler, nichts ergötzt ihn mehr als das rasche Verstehen. Er fühlt sich Meister, indem ihm dieses zutheil wird. Und diese Gunst gibt ihm jeder griechische Tempel, jedes griechische Bildwerk, auch griechische Landschaft und hier allerdings im reichsten Maße dieses Museum.

Sucht man indessen anderes, welches über dieses allgemeine Verdienst noch hinausreicht, so wird man hier nur weniges finden, ja ich wurde gerade hier veranlasst, in meinem Urtheile über die in Italien bewahrten antiken Sculpturen einzulenken, manches dort seitdem höher und vieles, das ich sonst als „römische Arbeit" so genannt und dadurch gewissermaßen gebrandmarkt hatte, als griechisches Werk oder doch wenigstens als griechische Copie eines griechischen Originals zu schätzen. Es ist hier Griechisches zu sehen, das nicht weniger römisch ist als die wohlbekannte in den Mantel eingehüllte Frauengestalt des Louvre, die

sich auf den Felsblock lehnt und Pudicitia genannt wird; so im dritten, im letzten Saale des nördlichen Flügels dieses Museums der Patissiastraße eine Statue, die ich dem borghesischen Fechter und der sogenannten Harmodios- und Aristogiton-Gruppe des Neapeler Museums durch ihre Haltung verwandt finde. Der linke Fuß fällt aus, drängt nach vorwärts. Auf ihm ruht das Körpergewicht, und der Oberkörper lehnt sich vorne über dem Beine nach, in derselben Bewegung. Das rechte Bein ist zurückgestreckt und stand vermuthlich einmal nur auf den Zehen. Das ist nicht mehr zu beweisen, weil vom Knie abwärts leider alles fehlt, ein Block dort die Statue stützt. Wenn auch der borghesische Fechter das rechte Bein nach vorwärts und das linke zurückgesetzt hat, so scheint doch der Inhalt beider Standbilder derselbe, und auch das Portrait ist bei diesem hier, wie man es bei jenem dort vermuthet, sehr sprechend ausgeprägt. Für die bloße Schönheit sind die Wangen viel zu voll, überhaupt der Ausdruck nicht edel, nicht geklärt, nicht ideal jugendlich genug. Nur frage ich, ist dieser Kopf vom selben Marmor wie der Körper? Alle Untersuchungen der Archäologen sagen ja. Trotzdem erregt mir die Farbe immer noch Bedenken, ob dieses Siegerhaupt nicht einem schon älteren Torso aufgesetzt worden ist, dem vielleicht eigens zu diesem Zwecke das seinige abgenommen wurde. Vielleicht aber auch war die Statue zu diesem Zwecke schon vorbereitet. Indessen wahrscheinlich ist mir im Grunde ein Unterschied nicht, weil auch der Körper (auch dieses ist eine Ähnlichkeit mit der Statue des borghesischen Fechters) ganz individuell und

entsprechend dem Gesichte für einen idealen Begriff viel zu klotzig, zu massig gebildet ist. Die Arbeit überhaupt ist keine vorzügliche, scheint durchaus das, was man in unseren Museen als römisch bezeichnet, und kann es doch nicht sein, nachdem die Statue in pentelischem Steine gemeißelt und in den unterirdischen Wasserleitungen von Athen gefunden worden ist. Diese Statue hat also für die Kunstgeschichte nach allen Seiten hin und vielleicht selbst für die allgemeine Geschichte als noch ungelöstes Portraiträthsel ein großes Interesse. Roß that ihrer Erwähnung in seinen Erinnerungen aus Griechenland, Kekulé verzeichnet sie mit Nr. 34 in seinem Kataloge der antiken Bildwerke von Athen, und Sybel hat sie in seinem fleißigen und verdienstlichen Buche mit der Zahl 274 bemerkt. Er frägt dann, ob ihr eine Erfindung des vierten Jahrhunderts zugrunde liege, welcher erst dieses spätere Werk nachgebildet worden sei?

Dieselbe Vorsicht in der Grenzfrage zwischen griechischer und römischer Kunst ist mir ebenso durch den Hermes, welcher, bei Atalante gefunden, jetzt im ersten Saale aufgestellt und von Sybel mit Nr. 41 bezeichnet worden ist, in seinem Vergleiche zu den sogenannten Athletenstatuen des neapolitanischen Museo Borbonico angeregt worden. Ist dieser Hermes hier ein griechisches Werk, und das ist auch wieder um seines bloßen Fundortes willen unzweifelhaft, so ist es auch jene neapolitanische Statue. Die Verwandtschaft ist eine nahe, ich meine die geistige, die in beiden Körpern sich regt. Noch ähnlicher ist sie zwischen dem 1833 auf der Insel Andros gefundenen, jetzt hier

im zweiten nördlichen Saale bewahrten Hermes — bei Sybel Nr. 264 — und dem herrlichen des Belvedere zu Rom im Vatican, den man einmal Antinoos nannte — und zwar so sehr ähnlich, dass man sich nun fragen kann, welcher der schönere sei, welcher war das Original? Denn eine dritte hier im vierten Saale bewahrte — Sybel Nr. 433 — Hermesstatue, die bei Aigion lange gestanden hat, steht im Werte hinter diesen beiden zurück. Zu diesem Hermes des Belvedere habe ich übrigens vor Jahren schon eine andere Ähnlichkeit gefunden, mit einem der Jünglinge aus dem Gefolge des Meleager, welcher zu äußerst rechts auf dem Relief des herrlichen Sarkophages im Dome zu Girgenti steht. Es ist kaum möglich, in allen Umrisslinien des Körpers und auch im melancholischen Ausdrucke des Kopfes sich ähnlicher zu sehen, als mir diese beiden Bildnisse damals erschienen. In zweiter Instanz natürlich kann nun diese Verwandtschaft auch hierher auf diese drei Hermesbilder von Athen bezogen werden, wenn man daraus irgend welche Rückfolgerungen auf ein ursprünglich gemeinsames Kunstoriginal anstellen und diese Ähnlichkeiten nicht als bloßen Zufall annehmen will. Dieses letztere scheint mir nun aber noch weniger zulässig, nachdem ich ähnliche Bildungen auch auf Vasengemälden gefunden. Ein solches Bild kann sich z. B. jeder im dritten Bande von Maisonneuves großem Vasenwerke auf Tafel XXXII ansehen. In der Mitte steht ein Naos, ein Jüngling mit einem Hunde unter diesem Tempeldache. Der Hund blickt zum Herrn hinauf, dieser hinab und liebkost das treue Thier mit seiner linken Hand. In der

Rechten hält der Jüngling einen Stab. Links und rechts neben dem Naos sitzen oben zwei Figuren, unten stehen zwei, links eine Frau und rechts ein solcher, Hermes benannter und ganz der Statue des Belvedere ähnlicher Mann. Auch aus dem ersten Bande des Maisonneuve'schen Werkes, Tafel XVI, gehört eine Abbildung hierher. Die Vase soll in der vaticanischen Bibliothek sein. In der Mitte sieht man eine Stele, daneben, und zwar auch hier auf der linken Seite, eine Frau mit dem Peplos im rechten Arme, eine Traube in der linken Hand; rechts den sogenannten Hermes, mit der erhobenen Rechten einen Kranz darbringend, um die Linke die Chlamys geschlagen und einen Lorbeerzweig in den Arm gelehnt. Die sepulcrale Bedeutung dieser Vasen steht durch den Inhalt dieser Bilder außer Zweifel, sowie dasselbe für die drei fraglichen Statuen des atheniensischen Museums durch ihren Fund auf Gräbern bewiesen ist. Zweien davon, dem Hermes, der von Andros, und dem anderen, der von Aigion stammt, bei Sybel Nr. 264 und 433, fand man auch, ganz wie auf jenen Vasengemälden, das marmorene Gegenüber einer räthselvollen Frau auf demselben Grabe gesellt und hat sie mit hierher übertragen. Sybel gibt ihnen die Nummern 265 und 434 und merkt dazu an: „Verstorbene im Typus einer Muse.“ Die Muse erscheint mir fraglich, an ein Abbild oder doch wenigstens eine Repräsentation der Verstorbenen habe auch ich geglaubt, indessen, alsdann — gleiches Recht für alle — muss es auch von ihrem männlichen Gegenstück heißen: „Verstorbener im Typus eines Hermes.“ Es wären dann alle diese herrlichen und

in der That beinahe rührenden Statuen, welche wir hier in Athen und in Rom als Hermesgötter bewundern, die den Kopf gelinde nach rechts hinab neigen, wehmüthigen Blickes sind, die linke Schulter gehoben haben, wie leise zögernd im Gehen stille gestanden sind, als transfigurierte Seelen der Verstorbenen zu fassen, und man gelangt auf diesem Wege vielleicht, indem man den Ursprung dieses Glaubens und der Gewohnheit bei dem aegyptischen Osiris findet, in dessen Gestalt erwiesenermaßen der Todte sofort gebildet gedacht wurde, endlich zu dem absonderlichen Divus der römischen Kaiser, der sonst kaum zu erklären ist und der, wenn er nur als persönliche Laune, als Übermuth eines Individuums aufgetaucht wäre, wohl kaum anderes als ein großes Gelächter erregt, keineswegs bleibenden Glauben gefunden hätte. So würde sich auch erklären, dass man in diesen Hermenbildern Portraitzüge finden wollte, wobei mir jedoch gerade wieder im Hinblicke auf jene Vasenbilder, die offenbar nur im Kleinen größere übliche Grabmonumente nachgebildet haben, bedenklich wird, dass auf jenen Gemälden die zwei von uns als Hermes und eine Muse gedeuteten Gestalten nur nebengeordnet, der Todte ersichtlich abgesondert in der dritten Person des schon in das Tempelhaus eingetretenen Jünglings in der Mitte unter dem kleinen Giebeldache dargestellt ist, ob also nicht auch hier bei diesen Marmorgrabmälern sein Portrait erst in einer dritten zwischengestellten und also begleiteten und geleiteten Gestalt zu suchen wäre?

Es ist beschämend und beinahe unbegreiflich, wenn wir auf die vielen aufgedeckten antiken Gräber, auf den großen

Schatz der Vasen, den unsere Museen aus solchen Grüften gezogen haben, auf die Menge sprechender Statuen blicken, die als Denkmäler von Verstorbenen gefunden worden sind, und auch die nicht geringe Zahl schriftlicher Zeugnisse hören, welche vom griechischen Alterthume erzählen, daſs uns in dieser Frage, wie die Alten den Tod gebildet haben, noch so vieles unerklärlich ist. Wird dieses einmal mit all den Zeugnissen, die wir von unserem alltäglichen Leben unseren Nachkommen überliefern, diesen ebenso ergehen?

Die erste Frage, die sich uns übrigens bei der Betrachtung dieser Hermesbilder aufdrängt und die meines Wissens noch nirgends gründlich erwogen ward, ist die: inwieferne suchten die Griechen überhaupt ein menschliches Portrait? Hieran knüpfen sich dann eine Menge anderer Fragen: bis zu welcher Zeit sie es gar nicht machen konnten, wann sie es nicht machen wollten, ob es ihnen in diesem letzteren Falle die Religion verbot oder es nur ihrer Sitte fehlte, vielleicht demokratische Gewohnheit sich dagegen auflehnte? Gerade für eine frühe, erste Zeit scheint mir das Nichtkönnen nicht in das Gewicht zu fallen. Als man das Aristionrelief der Sammlung des Theseustempels anfertigte, war man der Naturnachahmung Meister bis in die treueste Gesichtsbildung hinein. Dann scheint eine Epoche gefolgt zu sein, wo es eine Beleidigung der idealen Kunstrichtung gewesen, von der individuellen Eigenthümlichkeit mehr als einen Hauch durchschimmern zu lassen in die verklärt schönen Gesichtszüge hinein. Damals mag es Sitte geworden sein, einen Helden, einen Sieger des Stadiums oder des Schlachtfeldes und endlich vielleicht auch einen

bloß glücklich und selig Verstorbenen durch solch ein ideales Abbild auszuzeichnen, das vom wirklich Lebendigen nicht mehr als einen Schatten, eine freundliche Erinnerung bewahrte, im körperlichen Ausdrucke desselben, wie wir eigentlich nur das Gedächtnis der Verstorbenen bewahren sollten, dem Grundsatze getreu: de mortuis nihil nisi bene. Die Kunst und das Handwerk werden dergleichen Idealbilder, gewissermaßen Transfigurationen, auch künstlerische Seligsprechungen könnte man sie nennen, angefertigt haben, wie unsere heutigen Maler ihre Studienköpfe, wo ebenso, wenn schon nicht zu einem so feierlichen Zwecke, Kunst und Natur gemischt erscheinen. Übrigens ist mir kein griechisches Bild bekannt, die Münzköpfe ausgenommen, von dem behauptet werden darf, daß es ein ersichtliches Portrait und nur dieses sei. Es ist dies umso auffälliger, weil der griechische Volkscharakter im übrigen so sehr zur Reproduction des Genre, des Häuslichen und Sittlichen geneigt zu haben scheint, vielmehr als dieses in Rom bewiesen ist, wo indessen die unzweifelhaften Portraitstatuen und Büsten geradezu überfließen. So thun dieses für Athen die Komödien des Aristophanes und selbst viele Stellen in den Reden des Demosthenes und in den Dialogen des Plato, die viel mehr, viel derber als irgend ein Schriftzeugnis der Römer und völlig realistisch, so daß man aus ihnen sich das athenienſische Alltagsleben ganz gegenwärtig wiederherstellen kann, die antike Welt darstellen, und so hier in diesem Museum die Unmasse der Grabsteine. Und damit sind wir erst vor den ausgezeichneten Wert dieser Sammlung gestellt worden. In Hinsicht auf echt griechische und un-

zweifelhafte Grabdenkmäler hat keine andere in der Welt eine gleiche Bedeutung. Denn zur Verwendung als Grabmäler ist von Griechenland niemals irgend etwas nach Rom und Italien entführt worden. Dem standen andere Sitten und andere Religionsgebräuche und Glaubenssätze entgegen. Denn wie sehr auch wir die griechischen und römischen Götternamen identificieren, die ersten Gefühle und Begriffe deckten sich ursprünglich keineswegs in den beiden Religionen. Das sieht der Einsichtigere und der, welcher beachtet, dass in Glaubensdingen Ahnungen und Gefühle viel mehr sagen als Grundsätze und Worte, heute noch und muss auch von den Gläubigen so bis in die späteste Römerzeit verstanden worden sein. Diese Grabsteine aber als Kunstwerke auszuführen, galten sie damals wohl noch, wo so viel Künstlerisches ersten Ranges übrig war, als zu geringe und doch auch der Todtencultus, die Gräberruhe noch als zu heilig. So ist es gekommen, dass man unter anderen echten griechischen Originalfragen auch die, wie die Griechen den Tod gebildet haben, immer noch beinahe nur in Griechenland und nun, da so viele Todtenschreine im Museum von Patissia gesammelt worden sind, am vornehmlichsten dort studieren kann. Hier reden wieder einmal die Steine Geschichte, und zwar Culturgeschichte, welches ihre interessanteste Sprache ist.

So ist ein Jüngling hier zu sehen, bei Sybel Nr. 86, der Grabstein 1858 in Athen gefunden, schwächstes Relief und mittelmäßige, ja schlechte Arbeit, reines Handwerk letzter Gattung, aber interessant durch solchen Inhalt; der Knabe, in einer Inschrift am Schafte Polyeuktos genannt, der

einen kleinen Spitz durch einen Vogel, welchen er ihm neckend mit der ausgestreckten Linken hinhält, aufspringen macht. Spitze scheinen die Lieblinge der alten Athener gewesen zu sein. Sie finden sich am meisten auf diesen Grabmälern. Hunde überhaupt sind auf diesen Denksteinen den Verstorbenen sehr häufig gesellt, ebenso halten diese oft einen Vogel in der Hand. Beide Thiere scheinen also gute Freunde des attischen Bürgers und in seinem Hauswesen sogar beliebter als bei uns gewesen zu sein, da uns doch wenigstens diese Neigung nicht in die andere Welt mitgegeben wird.

Ein anderer, noch schlechter gearbeiteter Stein, im Piräus gefunden, Nr. 82 bei Sybel, roh, geistlos, das niedrige Relief beinahe nur umrissen, auch nur gemeiner Sandstein, zeigt ein Kind in langem, durchsichtigem Hemde — Chiton — das einen Vogel in der Hand hält. Auch vor ihm springt ein Spitz auf. Ein anderer Stein, Sybel Nr. 89, auch Sandstein, ebenso schwaches Relief, ganz schlechte Arbeit, zeigt aber ausnahmsweise das Kind nicht im Profile, sondern ganz en face gebildet. Das dichte, lockige lange Haar ist durch eine Stirnbinde gehalten. Es lockt sich rechts und links an den Schläfen in dicken Buschen. In der linken Hand hält das Kind einen Ball, mit der rechten hat es einen Vogel an den Flügeln gefasst. Ein Hündchen springt danach auf. Das um die Mitte des Leibes gegürtete Gewand fließt in langen Falten auf die Füße herab. Das Gesicht ist rundlich, derb, unschön und absolut ohne jedes Streben nach idealem Ausdrucke. Dagegen muss man sich hier gleich fragen — so absonderlich, so individuell hässlich erscheinen diese Gesichtszüge — war in diesem Falle nicht

geradezu ein Portrait angestrebt? Das darf man sich bei dieser Gelegenheit ja doch sagen, dass die Grundidee eines menschlichen Abbildes, in der Weise, dass der Stein wenigstens verrathe, wer darunter liege, diese Reliefs unzweifelhaft darthun, indem sie uns abwechselnd einen Jüngling und ein Kind, eine Matrone und ein Mädchen zeigen. Auch dass ihnen in der Regel der Name darüber geschrieben wurde, hier Mnesi . . . me weist darauf hin. Also dass ein religiöses Verbot, eine Sitte absolut gegen die Portraitierkunst stand, so wie heute ungefähr bei den Orientalen, dürfte immer schwerer zu behaupten sein.

Noch ein anderer dieser Grabsteine, bei Sybel Nr. 95, redet mir vom eifrigen Wollen der Portraitierkunst der alten Griechen. Es ist dieses, so wertlos die künstlerische Arbeit, so niedrig und seicht das Relief, so ganz nur hingeworfen, ebauchiert, in Wahrheit nur eine Skizze, und so kurz und schmal auch nur die Stele ist, so unbedeutend die Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, deren Grab sie bezeichnete, mir doch eines der fesselndsten Stücke des ganzen Museums. Der Gedanke, der darauf ausgesprochen ist, besticht mich, es ist ein Genrebild, so sinnreich, wie nur irgend ein modernes erfunden worden ist. Im flachsten Relief stellt das Kopfstück der Stele das Bugspriet eines antiken Schiffes dar, aber eines hohen, kriegerischen Schiffes, denn man sieht den Enterhaken, mit dem der Kiel unter dem Wasser weit vorgreift. Oben auf dem Verdecke, ganz auf der letzten Spitze, die Beine weit gestreckt, aber die Knie emporgezogen, Rücken und Kopf vorgelehnt, dass man das Auge sich sehnsuchtsvoll über die vorliegende See

hinaus „das Land der Griechen mit der Seele suchend" leicht hinzudenken kann, das Kinn wehmuthsvoll in die rechte Handfläche gelegt, sitzt die Profilgestalt eines jungen Mannes. Sein linker Arm ist müde und matt, aber durchaus nicht, wie wenn er abgestorben wäre, nur wie eingeschlafen, quer über den Schoß gelegt, so dass die linke Hand auf dem rechten Knie aufliegt. Er ist nur mit dem ärmellosen und kurzen dorischen Chiton bekleidet, so dass ihm Beine und Arme nackt bleiben. Unter ihm liegt zusammengefaltet und so, dass ein Zipfel über den Schiffsbord nach der Seite herabhängt, sein Mantel und hinter ihm sein großer runder Schild, darauf sein Helm gestützt, beide mit dem Kriegsschiffe — ein Zeichen, dass wir es mit einem adeligen, in dem Waffengebrauche gebildeten Jünglinge zu thun haben. Über diesem anmuthigen Bilde auf dem Simse eines Akroterions ist der Name eingegraben.

Wie leicht wird es, wenn man solche Bilder gesehen, die homerischen Dichtungen zu verstehen und sich vorzustellen, wie Telemach und Mentor nach Pylos gereist sind. Aber auch wie zu Goethes Alexis und Dora erscheint dieser Stein eine Illustration. So führt der Zufall, auch ein Bildner, wenn nicht der allmächtigste und der am meisten erschaffende, Dichter und Künstler über Zeit und Länder fernher zusammen. Und auch ich fühle mich schließlich angeregt, diesem Demokleides, Sohn des Demetrios, sein Schicksal nachzudichten, wonach er in einer Seeschlacht geblieben und ihm diesen Stein die jammervollen Eltern errichteten, nachdem sie ihn lange sehnsüchtig erwartet und

ihn sich nun darum ebenso sehnsüchtig sie suchend auf das Verdeck des unheilvollen Schiffes dachten.

Auf einem anderen Steine, Sybel Nr. 94, sitzen Mann und Frau sich gegenüber, geben sich die Hände. Hinter der Frau steht ein älterer Mann, dicht eingehüllt, hinter dem Manne eine jugendliche Frau. Wie eine Scene des Théâtre-Français, wenn sie dort Molière spielen, so still, so friedlich, so sittsam ist das angeordnet.

Andere der hier gesammelten Grabsteine sind von größerem künstlerischen Werte; so besonders ein Relief, 1870 auf dem antiken Friedhofe bei Athen ausgegraben, von Sybel mit Nr. 77 bezeichnet, ein „Abschied vom Leben": zwei Frauen, die sich die Hände geben. In der Regel schließen zwei Pfeiler rechts und links diese Darstellungen ein und ist darüber ein Querbalken gelegt, auf dem ein mit drei Akroterien geschmückter Giebel ruht, so dass das Ganze das Ansehen einer kleinen Tempelfronte bekam und wohl mit der ernstlichen Absicht dieser Wirkung, weil man solche Grabmäler ἡρῶα, Heroon, nannte. Auf der Querleiste unter dem Giebel war gewöhnlich der Name des also Heroisierten eingegraben und der ihn also glorificierenden Familienglieder. Hier bei diesem Grabmale fehlen sie heute. Der ganze Giebel ist abgeschlagen. Die ältere Dame sitzt für den Beschauer zur Linken. Sie ist matronenhaft nur um ihres adeligen Wesens willen, nicht ob ihres Alters, zu nennen. Die Füße, wie gewöhnlich in Sandalen gekleidet, stehen auf einem Schemel. Das Gewand ist faltig, reich, dicht und lang, „saumnachschleppend". Es fließt förmlich um die Gestalt. Ihre Linke greift nach der

Wange, wie um die übliche Bewegung in die Falten des Schleiers zu thun. Aber dieser ist schon auf die Schultern herabgeglitten, das herrliche dichte, volle, gewellte Haar liegt frei, tief in den Nacken hinein. Sie schaut auf die, für den Beschauer zur Rechten, unmittelbar vor ihr stehende Gestalt, eine Tochter oder jüngere Freundin, und diese mit besonders ergreifender Wehmuth und Trauer auf sie herab. Die zwei rechten Hände beider ruhen wahrhaft treuherzig ineinander. Man sieht diesem Handschlage die Gefühlswärme und von seiten der Jüngeren das Traurige, Schmerzvolle, von seiten der Älteren das Tröstende an. Das jugendliche Haupt der Jüngeren ist dem Handschlage und dem Blicke folgend nach vorne geneigt, auch dieses tief herab in die Stirne durch das schönste, reichste Haar gedeckt. Die Gewande fließen, wie sie schöner nicht die Gestalt des Sophokles im Lateran und des Aeschines zu Neapel umhüllen. Das linke Bein unter diesen Schleiern ist leicht im Knie gebogen und, wie wenn es eben noch gegangen wäre, mit dem Fuße nur auf die Zehen gelehnt, so dass die Gestalt fest auf dem rechten Beine steht. Auffallend ist die durch die Falten senkrecht markierte lange Linie von der linken Hüfte zu dem linken Knie, und die, dort schwach gebrochen, sich mit einem stumpfen Winkel wieder als ganz gerade Linie im Faltenwurfe bis in den linken Fuß fortsetzt. Aber diese zwei geraden und besonders die senkrechte, den Oberschenkel ausprägende Linie, die sich ebenso senkrecht über die ganze Gestalt, die Brust, den Hals hinauf bis in den Schädel verlängert und neben welcher andere senkrechte Linien der Gewandfalten herab-

fließen, geben der ganzen Gestalt die Ruhe, die Bestimmtheit, die Sicherheit der Erscheinung, das was der griechischen Sculptur, ja der griechischen Kunst überhaupt so eigenthümlich ist.

Diese Gestalt hat aber auch noch etwas anderes Bestechendes für mich. Sie gibt meiner Vorstellung von Goethes Iphigenia den ersten Körper. Getreu nach diesem plastischen Bilde, von dem Stark in seinem griechischen Reisewerke eine Abbildung veröffentlicht hat, sollte Iphigenia immer auf der Bühne erscheinen, ebenso milde-ernst die Züge und so von Wehmuth umhaucht die Augen und der Lippenschluss, so weich, lässig, schleppend der Gang und die Gestalt. Es ist ein herrliches Werk, vielleicht im Technischen der Arbeit nicht als ein erstes zu nennen, aber eines der ersten, was die Künstlerseele betrifft, die dahinter gestanden, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Hier haben wir es gefunden.

Zwischen den zwei Frauen und hinter ihnen, so dass er mehr neben der Mutter und folglich wie ihr Gatte, als der Vater der jüngeren Frau, erscheint, steht ein schöner kräftiger, vollbärtiger Mann, auch er zum Eindrucke der Wehmuth und Trauer beitragend durch das vorgeneigte Haupt und durch die wie offenbar zum Todtencult gehörige Bewegung des linken Armes und der Hand, welche sinnend und nachdenklich das in sich selbst versunkene, mit schweren Gedanken belastete Haupt unter dem Kinne unterstützt. Die rechte Brust, die Schulter und die Arme sind auch hier wie gewöhnlich nackt und prägen prächtige sehnige, männliche Formen aus. Es ergreift schon das: einen so

echt männlichen Mann, so menschlich schön und edel, tief gerührt und ergriffen zu sehen. Alle diese Grabmäler reden mehr als die Inschriften und Symbole der römischen und unserer mittelalterlichen Gedenksteine.

Neben diesem Abschiede vom Leben, wie man diese zu Ehren eines Todten angefertigten Familienbilder in neuerer Zeit und wie mir scheint recht geschickt und ausdrucksvoll getauft hat, steht der Torso einer Reliefplatte, Nr. 76 bei Sybel, die aus Thessalien stammen soll, doch erinnert sich niemand deutlich des Ursprunges; allein wie mir seither Herr Dr. Milchhöfer vom archäologischen Institute der Deutschen in Athen versicherte, soll dieser Ursprung jetzt für Aegina bewiesen sein. Glücklicherweise fehlt von der hohen Platte nur der untere Theil, von den Knieen der Jünglingsgestalt abwärts, und ist alles andere, bis auf kleine Splitterungen an der Nase und den Fingern der Hauptperson, wohl, sogar in weißer Marmorfrische erhalten. Niemand wusste bis jetzt in glaublicher Weise die Darstellung zu erklären. Gerade dieses Räthselhafte, Sphinxartige macht aber einen Theil ihres Reizes aus. Es verlockt zu immer wiederholtem Anschauen, und man sucht und findet endlich auch infolge des vielen Schauens etwas ganz Besonderes darin. Da sich jeder doch etwas hineindenken muss, so habe ich mir das Relief dahin ausgedeutet, dass es einen Jüngling darstelle, der ein Opfer, ein Gelöbnis bringt. Es gehört zu den bessern, auch im Detail sorgfältiger ausgearbeiteten, also nicht bloß in der Conception classisch beseelten Meißelarbeiten. Der rechte Arm, die Schulter und Brust stehen en face und

sind wie gewöhnlich entkleidet. Der Hals und Kopf aber wenden sich darüber schroff und scharf nach der linken Seite des Beschauers, so dass das Gesicht ganz im Profile erscheint. Nase, Stirne, Mund und Kinn fließen im edelsten, griechisch-idealen, geraden Linienzuge zusammen. Die Lippen sind üppig, voll, geschwellt, ein großes Beiwort zum Ausdrucke des blühend Jugendhaften, den die ganze Gestalt dem Auge gibt. Die Augen, voll aufgeschlagen, groß geöffnet, blicken stramm und gespannt horizontal geradeaus nach links hin, also über die rechte Schulter hinaus. Aber sie suchen dort nicht etwas, sie sagen vielmehr dorthin etwas, begleiten einen Spruch und die erhabene Handbewegung, ich kann nicht anders sagen, so wie ein würdiger schöner Priester das Kreuzeszeichen, das er von den Stufen des Altares herab der Menge spendet, mit den Augen zu accentuieren pflegt. Das Haar ist kurz und lockig, und auch dieses gibt den Eindruck des Blühendjugendlichen. Über die linke Schulter hängt nach vorne herab der von hinten heraufgeschlagene Zipfel der Toga. Die Falten dieses Gewandes und auch dort, wo sie rundlich unter der Brust um den Körper gezogen sind, sind auf das schönste gemeißelt, wahre Meister- und daher für uns Musterarbeit. Unter diesem Mantelüberwurfe hängt der linke Arm in einer beinahe senkrechten, sehr schönen und der Gestalt viel plastische Ruhe gebenden geraden Linie herab. Dass die Linke dieses Jünglings dann auch einen Vogel umklammert hält, bestärkt meinen Verdacht, dass damit auf den Grabmalen doch eine transcendentale Bedeutung ausgesprochen werden sollte. Es kann diesem ganz ernst

gehaltenen, erwachsenen Manne nicht ein bloßes Spielzeug, ein Lieblingsthier mitgegeben sein wollen. Und so kann ich mich namentlich hier des Gedankens nicht erwehren, dass dieser Vogel in der Hand des Verstorbenen die befiederte Seele des Plato sei, wie sie Sokrates im Dialoge des Phädros darstellt. Zu solcher platonischen Auffassung drängt auch ein Vogel auf dem Bilde einer in Sicilien ausgegrabenen, jetzt im Privatbesitze zu Neapel befindlichen, von Karl Robert in seinem 1879 bei Reimer publicierten Aufsatze „Thanatos" erwähnten Vase. Wir sehen dort gerade über dem Haupte des Todten den von Eos durch die Lüfte getragenen Memnon in Gestalt eines Vogels dahin fliegen.

Eine gute Wirkung macht es, dass auf dem Relief die Schenkel des Jünglings durchscheinen durch das faltige Mantelgewand. Die Gestalt steht dadurch viel fester und strammer. Offenbar nur als nebensächlich gedacht und auch in der Wirkung als das nur beobachtet, ist eine Knabenfigur links daneben an einen Sockel gelehnt. Auffallend nachlässig, ja schlecht ist das Haar dieses Knaben gemeißelt, sogar in der Zeichnung fehlerhaft. Dieser Theil des Reliefs war offenbar einem untergeordneteren Handwerker überlassen. Ich nehme den Knaben, der auch viele Deutungen hervorgerufen hat, doch nur als denselben Pagen, der diese adeligen Jünglinge in das Gymnasium begleitet und auf so vielen anderen Grabsteinen neben ihnen erscheint. Auf dem Sockel selbst liegt ein Thierbild, eine Katze oder ein Hund, der Kopf ist dem Vierfüßler abgeschlagen und sein Charakter kaum zu erkennen. Darüber noch klebt an der

Wand ein rundes Gefäß, das mit einem spitzen Aufsatze gedeckt ist und das man für den Käfig des Vogels halten wollte, den der Jüngling in der linken Hand trägt. Mir erscheint diese Lesung und Lösung albern, ohne daſs ich mir jedoch eine andere dazu erfunden hätte. Ich frage nur, sollte hiermit nicht auch das Mysterienkästchen gemeint sein, die cista mystica, wie man sie für die Demeter zu machen pflegt, wie sie laut Pausanias, l. 10, c. 28 Polypert, ein Freund der Mysterien, auf seinem Gemälde der Unterwelt der priesterlichen Kleoboia, „welche dem Ansehen nach Jungfrau war und zuerst den Geheimdienst der Demeter von Paros nach Thasos verpflanzt haben soll", auf den Schoß gelegt hatte? Das ganze Relief gibt eine glückliche, weihevolle Gesammtstimmung. Die gehobene Rechte des Jünglings ist von schöner, edler, mächtig redender Wirkung. Man liebt sie sich als Begleitzeichen zu irgend einer der schönsten und ruhigsten Reden der griechischen Tragiker zu denken, wie überhaupt der ganze Jüngling vortrefflich dazu dient, die antiken Dichter zu illustrieren.

Der nächste Grabstein ist wieder ein ganzes Genrebild, eine häusliche Scene aus dem irdischen Leben der Todten. Rechts vom Beschauer steht eine Frau, leicht mit dem linken Ellenbogen aufgelehnt, damit sie den linken Fuß etwas aufheben könne, dem eine vor ihr knieende Sklavin die Sandale unterlegt. Mit den Fingerspitzen der rechten Hand stützt sich dabei die Frau auch noch auf das Haupt der Dienerin, wie wenn sie sich eben aus dem Gleichgewicht gekommen fühle. Diese Bewegung ist besonders

glücklich in der Wirkung. Sie gibt dem ganzen Bilde etwas ungemein überzeugend Natürliches, aber gerade durch sie auch zumeist wird die Darstellung genrehaft und erscheint nicht weniger Genrebild, als eine der vielen Toilettescenen des Mieris und Terburg. Das Haupt der Herrin ist der ängstlichen Handbewegung folgend nach links vorgeneigt. Breit gewelltes Haar liegt ihr wulstig über der Stirne und neben den Schläfen die Wangen hinab. Den Hinterkopf deckt der Schleier. In dem Ohre ist das Loch sichtbar, in welchem einmal metallenes Geschmeide hieng. In wenigen und einfachen Falten fließen die langen und weiten Gewänder nach abwärts. Besonders schön ist die Verhüllung des linken, rechts aufgestützten Armes dargestellt, der in das von links an der Brust vorbei darübergezogene Himation eingeschlagen ist, so dass nur eben die Hand hervorschaut. Links daneben und hinter der Sklavin steht eine andere jugendlichere und sehr schöne Person, auch diese dicht in weite Gewänder gehüllt, aber den lockigen Kopf ganz frei, das Gesicht ebenfalls vorne übergeneigt. Mit der Linken trägt sie ein Kästchen an die Brust gedrückt, die Rechte greift in den Saum des Gewandes zum Hals hinauf. Diese edle, sinnvolle, poetische Gestalt scheint mir besonders zu beweisen, dass auch hier in diesem Genrebilde der Versuch eines Portraits vorliege. Der Mund mit den hinaufgezogenen Winkeln gibt ihr einen ganz individuellen Charakter. Es mag zuletzt nur mehr gegen die Mode, ursprünglich jedoch vom guten Geschmack verboten gewesen sein, in dieser Richtung mehr als eine Andeutung zu geben. Man sah überhaupt in der griechischen Kunst

der Natur mehr das Gefühlvolle, das Geistige, die Seele ab, welche in jedem lebendigen Dinge darinnen ist, nicht bloß oder zuerst das rein Äußerliche, Körperliche. Nicht als eine bloße Nachformung, sondern durch ein Nachfühlen und Nachdenken verstand der alte Grieche die Nachahmung der Natur. Und so war Maßhalten, die Sophrosyne, auch im Portraitieren sein Gesetz. Die zu scharfe Charakteristik findet sich eigentlich nirgends in der griechischen Kunst. Auch die Dichtung individualisiert nirgends, gibt niemals so viele Details, als zum Beispiele Shakespeare. Jedes Schaffen des künstlerischen Griechen blieb lieber unter dem Striche, ließ etwas fallen, als zu viel aufzuheben oder gar es zu suchen. Das überrascht am meisten bei diesen Dutzendarbeiten. Denn dass ein Phidias die höchsten Gesetze einhielt und feststellte, kann nicht Wunder nehmen, wohl aber, dass auch das Handwerk so die Kunst übte, nur so sie üben durfte, wenn es Liebhaber und Käufer finden wollte. Es zeigt, wie allgemein verbreitet der gute Geschmack herrschte, wie eigentlich immer nur ein Geschmack und dieser ein guter war.

Von dem Kästchen im Arme der links stehenden Frau bleibt fraglich, ob es zum Schmucke der Matrone oder zum Culte der Demeter gehört. Der Stein ist pentelischer Marmor. Das Relief soll schon 1836 im Piräus gefunden worden sein. Kekulé verzeichnet es unter Nummer 149, Sybel mit 74.

Noch mehr finde ich das Individuelle erkenntlich in dem anderen danebenstehenden Bruchstücke eines Grabmales, wo die sitzende Frau, eine junonische Matrone, das Kästchen,

das hier sechseckig ist, auf den Knieen hält, und das nun doch wohl, weil es so oft an solcher Stelle vorkommt, als ein Bestandtheil des Todtencultus, als „die sogenannte Kiste“ gefaſst werden darf, wie sie Pausanias auf dem Bilde der Demeter im Tempel zu Thelpusa, wo sie als Erinnys dargestellt war, verzeichnet hat. Ein Schleier liegt der Matrone ganz hinten auf dem Haupte, und ein Mann steht nicht dabei. Die fremde Hand, welche auf der Rücklehne ihres hohen Sessels ruht und die zu einer vierten abgeschlagenen Gestalt gehörte, scheint mir zu jugendlich, nicht knochig genug, um einem ihr gleichalterigen Gatten gegeben zu werden. Der Schleier könnte also auch hier den Wittwenstand anzeigen. Die rechte, erhobene Hand greift in diesen Schleier. Der Kopf ist aufwärts gewendet, die Miene, ganz wie dieses zum Ausdrucke des Junonischen stimmt, im Vergleiche zu anderen Frauenköpfen und auch im Vergleiche zu den zwei hier vor ihr stehenden besorgten jüngeren Frauen eher leer als geistreich. Auch dieses soll wohl einfach so aufgenommen werden: als Portrait einer sehr schön gewesenen Frau. Denn das Antlitz hat durchaus nichts Gewöhnliches. Für den Beschauer links von dieser sitzenden Frau stehen die beiden anderen, jüngeren Frauen, dicht in weite Gewänder gehüllt, beide mit reichem, lockig gewelltem Haare, das tief in die Stirne gekämmt ist, beider Mienen sich verwandt, so daſs man sie für Schwestern halten darf, und doch jedes Gesicht besonders im Ausdrucke seines Kummers um die Verstorbene. Die vordere greift wehmüthig mit der Rechten an die Wange, mit der Linken nach der Hand der Mutter hinüber. Ihr

Antlitz ist milde und weich. Ernster, strenger im Schmerze ist das Gesicht der dahinter Stehenden. Diese wird den Verlust länger nachempfinden. Der Ausdruck dieser Gefühle wird noch verschärft durch den tiefen Schatten, welchen das breitwulstige Haar auf Stirne und Wangen hinabwirft. Das ist von beinahe malerischer Wirkung, legt Farbe auf den Stein und ersetzt diejenige, welche auch hier einmal offenbar darauf gewesen, von der Zeit nur abgewaschen worden ist. Merkwürdig ist der viel zu alte, beinahe schon männliche Ausdruck im Kopfe des Wickelkindes, welches diese zweite Tochter der Großmutter hinhält, und geradezu komisch wirkend im Contraste dazu die kleine Spitzhaube, beinahe ein modernes Fez, denn auch die Quaste fehlt nicht daran und man erkennt den Stoff als einen Filz, welchen dieser männliche Säugling auf dem Kopfe trägt. Es ist überhaupt ersichtlich, dass die attische Kunst kein Geschick in der Nachbildung von Kindern hatte. Sie suchte es offenbar auch nicht, vielleicht weil es unter dem Maße des natürlich Vollendeten liegt. Es gibt dieser Grabstein also eine Familiengeschichte durch drei Generationen zu sehen, ist ein Gruppenbild wie nur irgend eines der Familiengemälde des Franz Hals oder des Rembrandt. Was diese in der holländischen Kunst darstellten, verewigte sich der Grieche also. Seine Familienbilder stellte er auf die Friedhöfe, nicht nur sich zur Erinnerung, auch die Todten zu ehren, dass ihr Denkmal weithin erscheine allen den Geschlechtern, „welche jetzt leben und spät in kommenden Jahren". So sieht sie das unserige noch, bewundert sie und verwundert sich daran.

Auch dieser Grabstein ist in pentelischem Marmor gebildet. Er soll 1839 im Piräus gefunden worden sein. Kekulé bezeichnet ihn mit Nummer 157, Sybel mit 72.

Ein anderes solches junonisches Haupt zeigt ein Grabstein, Sybel 69, Kekulé 269, der in der nördlichen Ecke an derselben langen Wand dieses Saales lehnt. Die Stele ist vollständig erhalten bis auf das rechte Akroterion und die Ecke links unten, welche ihr beide abgeschnitten wurden. Die Matrone sitzt auch hier, greift mit der erhobenen Rechten in das übliche Kistchen, dessen Deckel zurückgeschlagen ist und das ihr eine vor ihr stehende, bedeutend kleinere jugendliche Frau mit beiden Händen hinreicht. Die Sitzende hebt ein Tuch daraus auf, während sie sich mit dem linken Arme auf den Polster des Sessels stützt, der hier ohne Lehne ist. Dieser Stuhl und der Arm mit der Schulter der Frau ragen unbefangen über den Rahmen der Bildfläche hinaus. Zwischen die zwei Frauen schmiegt sich ein nacktes Kind, ein Mädchen — der kranzartig um die Stirne geschlungene Zopf beweist es als solches — an die Kniee der Mutter und hält ihr mit der Rechten den Vogel hin. Mit diesem spielenden Kinde in der Mitte ist dieses Relief beinahe noch mehr Genre und Familienbild, als irgend eines der anderen Grabmäler. Es gibt eine Scene des inneren Hauses, des Harems zu sehen. Die Miene der schönen Frau redet auch hier nicht sehr viel, aber sie ist durchaus individuell. Man glaubt, diesem Gesichte wirklich schon einmal begegnet zu sein, oder erwartet doch solch eine Begegnung. Meine Erinnerung findet auch thatsächlich im Kreise meiner Bekannten solche großaugige, vollwangige, starknasige edle Frauenhäupter,

wahrhaft adelige Gestalten, würdig, als die Mutter irgend eines Helden zu figurieren. Für das weibliche Geschlecht ist dieser Gesichtszug beinahe das, was dem männlichen das Bildnis des jugendlichen apollinischen Goethe bedeutet. Und wie sehr dabei auch dieser antike Marmorkopf Portrait ist, bemerkt man am deutlichsten, wenn man rasch von ihm die Augen auf das andere, vorher besprochene Relief gleiten läßst. Ein Typus zwar ist beiden gemeinsam, sowie ein Volk einen Gesichtszug hat. Indes erkennt sich darin sofort das Besondere, Persönliche.

Die edelste dieser junonischen Frauen, geistvoller im Ausdrucke, auch im Technischen der Ausführung vorzüglicher, sieht man auf einem arg beschädigten Bruchstücke eines solchen Reliefs, Sybel 115, das, ehemals in Barbakion bewahrt, noch nicht hier eingetheilt ist, sondern seitab in der Eingangshalle an der rechten, der Südwand, lehnt. Hier sitzt die Frau zur Linken des Beschauers. Von dem Abschiede ist nichts mehr übrig als die Hand des Gatten, welche von der ihrigen noch umklammert gehalten wird. Ob eine dritte Person dazwischen stand, ist nicht zu sagen; wahrscheinlich machen es die Größenverhältnisse des Steines nicht. Der Stuhl ist ohne Lehne, die beiden Füße der Matrone, übereinander geschlagen, ruhen auf einem Schemel. Das Haar ist hoch und dicht zu einem Diademe hinaufgekämmt, das dem Kopfe viel Würde gibt. Die Stirne ist höher, als bei griechischen Bildungen gewöhnlich; außerordentlich schön ist die Linie von ihr über die Nase, Lippen und Kinn herab. Der Ausdruck ist wehmüthig ernst, aber ohne Leidenschaftlichkeit, ein wahres, inniges Abschiednehmen,

ich möchte sagen ein bleibendes, das heißt eine Gemüthsstimmung, welche man sich als eine sich immer wieder erneuernde vorstellen kann und welche dadurch beruhigend für ihre theilnehmende Umgebung ist. Mir fiel dabei der Unterschied ein, welchen Winckelmann in seiner Kunstgeschichte zwischen ἦθος und πάθος, „dem Ausdrucke des Charakters oder des habituellen Grundtones der Seele und ihrer Veränderungen und Leidenschaften", aus den plastischen Werken der Alten ableitet. Und wohl nur durch seinen ethischen, das heißt also habituellen Charakter hat mich dieses Portrait so sehr ergriffen. Leidenschaften stumpfen ab und selbst dort, wo es sich nur um deren müßige Betrachtung handelt. Ich gieng nie aus dem Museum von Patissia hinaus, ohne diesem arg verwüsteten Grabsteine einen bewundernden Abschiedsblick zuzuwerfen. Gerade dass es so schadhaft, dass der Gatte diesem Familienbilde fehlt, dass also so vieles daran fraglich geworden, erhöht sein Interesse. Auch diesem Marmorgebilde wäre eine anmuthige Geschichte auf den Leib zu schreiben.

Mehr in der Mitte der Ostwand, immer wieder des ersten Saales, steht ein anderes auffälliges Familienportrait, das sich gerade als solches laut ausspricht. Die Frau sitzt für den Beschauer zur Linken auf einem Lehnstuhle, dem wie gewöhnlich ein Kissen aufgelegt ist und dessen Arm von einer zierlichen kleinen Sphinx getragen wird. Ihre übereinander geschlagenen Füße stehen auf dem üblichen Schemel. Ihr Blick ist aufwärts gerichtet zu dem Gatten, der von rechts her eben vor sie getreten ist. Beider Hände ruhen im Abschiedsdrucke ineinander. Sieht man, wie oft

dieses und wie kräftig herzlich es so häufig dargestellt ist, so kann man sich das antik-griechische Familienleben nicht anders als gemüthvoll vorstellen und wird es nunmehr etwas anders auffassen, als es uns unsere Schulbildung lehrte. Auch hier eben einmal wieder reden die Steine und reden steinerne, unverbrüchliche Wahrheit.

Der Mann ist vollbärtig. Man darf also wohl aus diesen immer so behaarten Gesichtern folgern, daß solches damals die allgemeine Tracht war, und hat durch diese Grabsteine noch ein anderes Mittel, sich das alte Athen recht verständlich einzukleiden. In der linken, herabhängenden Hand hält er einen Striegel. An den Füßen trägt er bequeme Schuhe, während die Frau noch bequemer sie nur in Sandalen bewahrt. Auch diesen Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Kleidung erkennen wir allmählich in der immerwährenden Wiederkehr auf diesen Grabsteinen als eine feststehende Mode des alten Athen. Zwischen beiden Gestalten im Hintergrunde erscheint eine andere, jüngere weibliche Gestalt, diese beinahe ganz en face dargestellt. Den rechten Arm hat sie quer über die Brust gelegt, um den linken Ellenbogen zu unterstützen, während diese linke Hand mit dem Zeigefinger an die Wange des wehmüthig geneigten Hauptes greift. Soll man also nicht sagen, nachdem diese Geberde so häufig dargestellt ist, daß sie einen ganz bestimmten, typisch feststehenden Zweck gehabt, daß sie etwas allgemein Verständliches ausgeprägt habe, gewissermaßen an solcher Stelle unabweislich geboten gewesen sei? Alle diese drei Köpfe sind voll schönen, beschaulichen, wehmüthigen Ausdruckes, aber ganz verschieden untereinander in der

ersichtlichen Altersabstufung, daher entschieden auf ein bestimmt vorliegendes individuelles Muster hinweisend, und verschieden, besonders die Mutter, welche hier gar nichts junonisch Stolzes hat, von den Mienen der trauernden Gestalten auf den nebenstehenden Reliefs. Was aber bei diesem Grabsteine am meisten von dem Portrait erzählt, ist ein hinter dem Sessel der Mutter stehendes und auf dessen Lehne gelehntes Mädchen. Sie hat die Füße übereinander geschlagen und blickt mit regem Interesse auf die Abschiedsscene hinüber, aber ganz so, wie wenn diese etwas Alltägliches in ihrer Erfahrung sei, ein echtes Haremerlebnis, das sie gar oft so beobachtete. Und diese Gestalt, ihre rein menschliche Regung, das Sprechende derselben machen das Relief auch zu einem der auffälligsten Genrebilder. Man wollte dieses Mädchen, vielleicht wegen seiner alles Haar bedeckenden Haube, als eine Dienerin deuten. Ich habe mir daraus eine Tochter der beiden Gatten gemacht. Sie steht zu vertraulich zur Mutter, um wahrscheinlich in einem fremderen Verhältnisse gefaßt zu werden. Die Mutter trägt auch hier einen Schleier über das Hinterhaupt gezogen, in den die linke Hand, ihn zurückstreifend, greift. Ob dieser Schleier, der manchmal, oft vorkömmt, aber auch vielen dieser sitzenden geschiedenen Frauenbildnisse fehlt, nur zufällig gegeben worden ist, ob er eine sepulcrale Bedeutung, die Gattin, die Mutter, das Wittwenthum, Eigenschaften der Verstorbenen darzustellen habe, das sind Fragen, die kaum noch gestellt und formuliert, schwer zu lesen und schwerer noch zu lösen sind. Indessen regen sie sich neugierig in mir. Der Stein

soll im Piräus gefunden sein. Kekulé gab ihm die Nummer 155, Sybel 71.

An der Nordwand dieses Saales lehnt der Torso eines Reliefs, Nr. 65 bei Sybel, in der Beschreibung bei Kekulé Nr. 18, das seinem Inhalte nach zu diesen Familienbildnissen gehört, durch seine Meißelarbeit aber in eine ganz andere, frühere Zeit. Das Relief ist noch sehr flach, kein Kopf aus dem Profil gelöst, die gerade Linie in ihrem Zauber noch vorherrschend und die Hände und Knöchel ganz in jene scharfen Winkel gebrochen, wie an der Herso und Pronenoe auf dem Grabsteine der Via sacra; und so stelle ich es denn auch diesem und den Denkmalen des Dexileos und Aristion jenes altattischen Friedhofes nahe, rechne es ebenso mit diesen zu dem Schönsten, was Athen zu sehen gibt. Ein Vortrag des Dr. Milchhöfer, welchen ich später, am 3. März, im archäologischen Institute der Deutschen hörte, bestätigte meine Anschauung. Er stellte das Relief in die Zeit zwischen dem fünften und vierten Jahrhundert ein. Dafür spricht auch die schroff vorgebeugte Nackenbewegung, die ganz so auf den altattischen Vasen sich findet. Das Bruchstück stand ehemals im Theseustempel. Die Nummer 25 ist roth in seinem Giebel eingeschrieben. Nur die Hälfte der Tafel ist übrig, aber in der Weise, dass der Bruch von oben nach unten quer von einer Ecke zur anderen reicht und man rechts vom Beschauer vollständig erhalten den Gatten sieht, einen schönen vollbärtigen Mann, vorgeneigten Hauptes, langgewandet, die offene, vorgestreckte Rechte der gegenübersitzenden Gattin zum Abschiedsdrucke darbietend, eine herrliche, trauervolle Gestalt.

So sollten die Sänger auf die Bühne gestellt werden, wenn der Chor um den Leichnam des hingemordeten Agamemnon klagt. Ihm voraus ist eine Jungfrau geschritten, bis zu den Knieen auch diese makellos erhalten, der feine Körper ganz gerade aufrecht, erst der Nacken mit dem wehmüthig, still ernsten Gesichte, wie ganz plötzlich, scharf nach vorne übergebeugt, dieses offenbar die Geberde und das Anzeichen eines in sich versenkten Schmerzes, der lautlosen Klage und des tiefgefühlten Kummers. Es ist das dieselbe eigenthümliche, absonderliche Haltung, die sich auf den alten weißen attischen Vasen geradeso findet: die ganze Gestalt in beinahe senkrecht geraden Linien aufgebaut, erst der Hals im Nacken und auf ihm das Haupt, das wie mit einem ersichtlichen Schwergewichte nach vorne gezogen erscheint, mit einem stumpfen Winkel aus dieser ersten Richtung geneigt. Mir ist das eine der liebsten Linien unter den vielen schönen Profilen, welche uns die griechische Kunst erfunden hat.

Diese beiden trauernden Gestalten stehen nicht, gehen nicht, sie schleichen und schieben sich zur Verstorbenen hinüber, die auch hier schon in Ruhe gekommen, das heißt sitzend dargestellt ist. Man kann dieses behaupten, weil von ihrem Kopfe ein Theil des Antlitzes übrig blieb, die Stirne mit einem daraufgelegten Haarzopfe, der Schleier dahinter, das Auge, ein Stück der Nase, und auch noch eine Ecke von dem mystischen Kästchen, das sie auf dem Schoße hielt. Die zwei abschiednehmenden, zuschleichenden kummervollen Profilgestalten ergreifen mich mächtig. Edler, ruhiger, ergebener ist der Schmerz in Marmor nie ge-

bildet worden. Mich ergreift das mehr, als alle Pathetik der Niobidengruppe. Dieses hier ist Wahrheit. So prägt sich das Leben selbst aus. Dort redet das Theater und eine gefälschte Vorstellung. Ich glaube, dass dieses Bild zu dem Besten zu zählen ist, was von echt griechischer Kunst übrig blieb, und daher auch als ein Muster unserer Schule zu empfehlen ist. Mir redet es mit Versen des Aeschylos und Sophokles, und ich wiederhole, so wie diese zwei zuschleichenden Profilgestalten sollten auf der Bühne die Töchter und Söhne vom grausen Geschlechte des Kadmos und die Atriden dargestellt werden. Es ist unzweifelhaft, wo zwei Kunstwerke für Augen und Ohren so sehr übereinstimmen, dass ein Zeitgeist sie erzeugt hat. Auch in dieser Hinsicht vermag der Stein lautes Zeugnis abzulegen.

Interessant ist es auch, im raschen und nahen Vergleiche mit den anderen, nebenstehenden späteren Reliefs zu bemerken, wie sich bereits in Attika die Trachten, die Geberden und namentlich deren Zeitmaß, selbst aber auch die Gesichts- und Körpertypen geändert haben. So könnte man diese Grabsteine endlich auch altgriechische Modebilder nennen. Man darf sie jedenfalls nach solcher Erkenntnis als solche ausnutzen.

Ein Schatz aus dieser späteren Zeit, da die Körper losgelöst und völlig en face auf den Platten dargestellt wurden, schon beinahe wie selbständige Statuen in den Giebelfeldern, und in seinem Kunstwerte eines der schönsten Stücke, die Athen besitzt, ist an der Westwand dieses Saales der Grabstein eines Jünglings der Palästra neben seinem trauernden Vater, dem Hunde und dem schlafenden Pagen,

die ihn im Leben nach dem Gymnasium alltäglich zu begleiten pflegten und dann ebenso ausruhten, während er seine Lernstunden, seine Übungen bestand. Die Tafel, bei Sybel Nummer 57, soll im Ilissos, dort wo ihn jetzt die Eisenbahnbrücke überspannt, erst 1874 gefunden worden sein. Für so viel Missgeschick, das sie bis zu jenem Orte erduldet haben muss, ist sie gut erhalten. Der junge Mann, ganz nackt, in blühendster, eben wirklich knospenhaft erschlossener Körperbildung, steht links vom Beschauer mit übereinander geschlagenen Beinen, so dass er auf dem rechten Fuße ruht, gegen einen Sockel gelehnt, beinahe auf demselben sitzend. Er sieht gerade aus und frei, überströmend jugendlich, kräftebewusst in die Welt hinaus, ohne tiefe Gedanken, ohne besonderes Empfinden, nur Lebenslust in seinem Wollen. Auf dem linken Arme trägt er umgeschlagen ein Tuch, das auch noch hinter ihm, so dass er unmittelbar darauf sitzt, über dem steinernen Sockel ausgebreitet ist. Ich halte dieses Tuch hier wie bei sogenannten trauernden Hermesstatuen, denen es immer auf der linken Schulter aufliegt, also einen modischen Brauch andeutet, für das Handtuch, womit sich die Ringer in den Palästren abtrockneten. Um darin eine Chlamys, den Tribon oder irgend ein anderes Mantelkleid zu erkennen, ist es zu klein. In der Linken trägt der Jüngling den Hasenschläger, eine kleine Keule, womit damals die Jagd bewerkstelligt worden sein soll. Der knotige Theil dieses Spazierstockes ist noch vorhanden. Er haftet an einer Falte des Tuches. Die vorstehende linke Hand aber, die ihn hält, und ebenso der gleichfalls vorgestreckte rechte Arm, die Nasenspitze sind dem

Relief, das ein wahres Hautrelief ist, leider abgeschlagen. In allem übrigen ist der bloße Körper dieses Jünglings unverletzt geblieben. Es ist nicht möglich, schöner zu sein, auch nicht möglich, einen Menschen schöner zu denken, als dieser Jüngling erscheint. Mir ist kein Apollo und kein Hermes, kein Dionysos und Antinoos lieber. Der Körper ist wie ein absichtliches Muster männlicher Kraft und Stärke, ohne daſs diese Eigenschaften ins Rohe und Gemeine ausarten, gebildet. Nicht ein Makel, keine Übertreibung haftet daran. So Hals, Schultern, Brustkasten, der Ansatz der Arme, der Unterleib, die Schenkel, vor allem die Kniee, Schienbeine, es ist die edelste, unbefangenste Nachahmung der Natur und dabei scheinbar ohne Mühe und Studium, so wie zufällig das Ei des Columbus, hingestellt. Das Beste sind die zierlichen Füße. Wer wissen will, was „ein schöner Fuß" im idealen Begriffe ist, sehe diese an. Winckelmann hat diese, dem Auge in der That den Eindruck der Ruhe und des Ausruhens gebende Stellung der übereinander geschlagenen Beine und das noch, ohne daſs ihm diese echt griechischen Grabsteine bekannt waren, als einen feststehenden Typus der Trauer, der Wehklage und des Todes behaupten wollen. Sein Commentator Feu bezweifelte die Absicht einer solchen Bedeutung und fand darin nur ein zufälliges Genreartiges. Schön und natürlich ist es jedenfalls und wohlthuend dem Auge; indessen auch typisch, und man wird allerdings geneigt, es etwas bedeutungsvoll zu glauben, wenn man es gerade auf diesen Grabsteinen der Gymnasiasten so oft verwendet sieht.

Hinter den vorgestellten Beinen des schönen Jünglings

liegt trauernd sein Hund geschmiegt, so dass dessen Kopf und Vorderfüße zur Rechten des Beschauers hervorschauen. Er beschnobbert mit der Nase den Boden. Wir würden das Thier einen Hühnerhund nennen. Wie aus der vaticanischen Sala delle bestie entsprungen, so edel ist auch diese Creatur gebildet. Auf der anderen Seite, für den Beschauer also links, auch hinter den Beinen des Epheben, auf einer unteren Stufe des Pfeilersockels hockend, mit dem Köpfchen auf die zusammengefalteten Arme und die hinaufgezogenen Kniee gelehnt, schläft der kleine Knabe, der Page, wie ich diese Diener der Gymnasiasten nenne. Es war wohl die Gewohnheit dieser Kinder, sobald sie konnten und in Ruhe kamen, sich wartend so hinzuhocken und sofort in Müdigkeit einzuschlafen, ganz wie wir die kleinen Lazzaroniknaben auf den Stufen der Kirchenthüren und Quaitreppen in Italien schlafen sehen. Auch dieses Detail des Marmorreliefs ist also nur ein natürliches Bild aus dem Leben, ein Genrebild. Es kann nie anders gewesen sein, wie es nicht anders ist.

Rechts für den Beschauer, dem Jünglinge gegenüber und wie eben auf ihn zugeschritten, steht sein alter, langbärtiger und langlockiger Vater. Man erkennt ordentlich die graue und weiße Farbe in diesem Haare, so langgezogen und gewissermaßen lahm sind sie gemeißelt. Sein Gewand besteht nur in drei mächtigen von oben nach unten fließenden Falten. Man erkennt den härenen, dem höheren Alter des Trägers angemessenen dichteren Charakter des Stoffes. Er stimmt auf das beste zu der schweren Gestalt, dem gebeugten Haupte und der tief-

ernsten Miene. Neben dem Kopfe rechts und links und so auch im Haare erkennt man hier, wie desgleichen bei dem jungen Manne, die Stiftlöcher und Furchen für Metallkränze. Die linke Hand des Alten hält den Knopf eines starken Stockes umfasst und stützt sich und den ganzen vorne übergeneigten Oberkörper darauf. Die Rechte greift unter dem Vollbarte an das Kinn und erhöht durch diese Haltung gar sehr den Ausdruck des Nachdenklichen. Sprechend ist dieses Profil, aber so ernst, so gewichtig sprechend, dass man in dieses edle bedächtige Gesicht sich den alt gewordenen Plato, den Inhalt seiner reifen, sprachlich auch so künstlerisch geformten Philosophie, diesen Jüngling gerne als einen seiner Gymnasiasten, das Ganze als eine Scene, wie sie sich alltäglich unter den Olivenbäumen im Garten der antiken Akademie abgespielt haben wird, denken und mit diesem Marmorbilde gerne die platonischen Dialoge illustrieren mag. Es sollte wie eine Erläuterung derselben vor den Charmides gebunden werden. Golden wie deren Worte ist auch die Marmorfarbe geworden, und nichts vom Tode ist eigentlich darin zu sehen. Es sieht nur aus, als seien sich Vater und Sohn so hier eben begegnet und in solch einem herkömmlich alltäglichen Augenblicke von irgend einem befreundeten Künstler bemerkt und bildlich festgehalten worden. Wunderbarerweise hat auch der Plato des Rafael, da doch der italienische Maler von diesem Grabsteine keine augenscheinliche Kenntnis haben konnte, die Züge dieses alten Mannes. Das ist eine andere künstlerische Offenbarung, eine Ahnung, wie sie Jean Paul im „Titan“ von den Borromeischen Inseln

und Schiller im „Geisterseher“ von Venedig, im „Tell“ von der Schweiz gehabt und ausgesprochen haben. Also senkt sich der heilige Geist noch immer in feurigen Zungen auf apostolische Gemüther der Menschheit herab.

Ein anderer, ähnlicher Grabstein eines classischen Gymnasiasten — Sybel Nummer 53 — steht in demselben Saale. Doch ist er weitaus nicht so classisch vollendet in der technischen Ausführung, auch etwas verschieden in der Anordnung der Gestalten und von der Zeit noch schlimmer verunstaltet. Der Marmor ist schwarz und schmutzig grau geworden. Indessen, Tendenz und Geist, die auch dieses Denkmal erschaffen haben, sind dieselben, und dieselbe Wehmuth, etwas wie ein lyrischer Ton, weht uns aus diesem wie aus jenem entgegen. Überhaupt, diese Jünglingsdenkmäler werden von den meisten Menschen, von denen, „die jetzt leben und später in kommenden Jahren“, mit besonderer Vorliebe gesehen werden, sei es um der melancholischen Vorlage willen, einer früh und vorzeitig gepflückten Blume der Schönheit, oder weil es zumeist jeden freut, einen schönen Körper in voller Vollendung, im Stillstande und in der Ruhe und zugleich mit einem deutlich sichtbaren Ausdrucke der Seele zu sehen, vielleicht weil sich diese beiden vorzüglichen Eigenschaften in diesen Werken vereinigen.

Hier steht der trauernde Jüngling dem Beschauer zur Rechten. Die Beine hat er wieder ruhend übereinander geschlagen, so daſs sich Winckelmanns Behauptung, dieses sei ein Ausdruck des Todtencultus, auch hier bewiesen fände. Nur ruht hier das rechte Bein über das linke

geschlagen und also das Gewicht der ganzen Gestalt auf der linken Fußsohle, darin entgegengesetzt dem anderen Grabmale. Ebenso ist es eine Variante, daſs der Jüngling nicht en face, sondern im Profile erscheint, das Gesicht von rechts nach links gewendet, daſs er nicht so kraftbewuſst hinaus in die Welt sieht, sondern wehmüthig, schmerzvoll, wie nachdenklich gesenkt, in Trauer das schwer vornüber geneigte Haupt hält, daſs die rechte Hand die Schläfe sinnend unterstützt und der linke Arm quer über die Brust gelegt ist, um den rechten und die müde Stirne zu tragen. Um den linken Arm ist auch hier ein Tuch geschlungen. Wie auf dem anderen Grabsteine ist es, daſs der Jüngling auch hier sich auf einen Sockel angelehnt, auf dessen Kante gesetzt hat, daſs auch diesen Sockel ein Tuch deckt und auf dessen unterster Stufe, zu äußerst rechts hinter und unter den Füßen des Epheben, der kleine liebenswürdige Page eingeschlafen ist. Hier hält er, was ihm dort fehlt, das Schabeisen in Händen, womit sich die Ringer den Staub und den Schweiß des Gymnasiums nach den Schulstunden vom nackten Körper abkratzten. Der Hund und Jagdstock fehlen hier. Und ebenso ist der Vater anders dargestellt. Er erscheint hier dem Beschauer zur Linken, nicht so ganz in Mäntel und in nicht so wollige und starke Stoffe eingeschlagen, kräftiger und männlicher, voll-, aber nicht langbärtig und das Kinn auch nicht müde durch eine Hand gestützt. Er hat den Sohn schon verloren, da er selbst noch in seinen besten Jahren stand. Und gerade diese Verschiedenheiten thun dar, daſs es sich hier um Abbilder handelt, wenigstens um

Kunstwerke, die als solche gewünscht und geplant waren, um baare Realität, nicht um bloße ideale Begriffsdarstellungen.

Diese Meinung zu versinnlichen, hilft noch ein drittes Genrebild aus dem Leben eines antiken Gymnasiasten, das ziemlich versteckt in einer bescheidenen Ecke des ersten Saales steht. Sybel numeriert es mit 59. Wenn man einmal unter jenem pikanten Namen: „Aus dem Leben eines antiken Gymnasiasten“, eine ganze Sammlung dieser Jünglingsbilder anlegen und sie alsdann beschreiben, ihnen wohl gar auch Dichtungen und Geschichten auf den Leib zuschreiben wollte, um die Antike also unserem Gefühle und Vorstellungskreise wieder homogener zu machen, dann würde ich dieses mit dem Specialtitel: „Der Student, der zur Schule, zur Paläſtra geht“, belehnen. Es ist eine schmale, hohe, bepalmte Stele mit nur flachem Bildrelief, roh und ganz nur Handwerkerarbeit. Der Jüngling ist hier noch bekleidet, in das Himation eingeschlagen; nur die rechte Schulter, Brust und der Arm sind nackt, wie das Mode der jungen Herren war. Er ist also noch nicht an der Arbeit in der Schule. Der bloße rechte Arm hält mit der emporgehobenen Rechten ein Schabeisen. Der linke Arm, in die dichten Falten des Gewandes eingeschlagen und so gehoben, daß der Zipfel des Himation darüber gelegt ist, trägt in der vorgestreckten linken Hand das an einer Schnur herabhängende bauchige Ölfläschlein. Das Haupt ist auch hier müde und weich nach links hinabgeneigt, so daß man diese wehmüthige Neigung wohl allgemein als ein Bildzeichen im damals üblichen Todten-

cultus deuten darf. Über dem Kopfe des Jünglings, auf der dort rauh gebliebenen Fläche der Stele, ist der Name Πρίκων eingegraben. Links zu seinen Füßen hockt ein mit dem Kopfe aufwärts zu dem geliebten Herrn schauender Jagdhund. Der Stein des Denkmals ist pentelischer Marmor, und soll es 1848 bei Kurystos gefunden worden sein.

Viel schöner, edler, indessen doch beinahe ganz in der Stellung des Hundes auf dem Grabsteine des Prikon, zeigt das Bruchstück einer Stele, das im sechsten Saale auf dem Boden liegt, einen solchen treuen Begleiter seines Herrn. Kekulé verzeichnet es mit Nummer 183 und berichtet, dass es 1839 in Anaphe gefunden worden sei. Bei Sybel Nummer 964. Dieses andere Hundebild ist abgeschliffen, hat gelitten in jeder Weise und durch jede mögliche Barbarei und ist trotzdem wunderbar natürlich in seinem thierischen Ausdrucke geblieben. Man kann diesen Phylax, oder wie er sonst wohl geheißen haben mag, noch in diesem Abbilde lieben. Und gerade diese Thierbilder zeigen, wie nahe sich die Kunst der Griechen an die Natur hielt und doch zugleich so geistvoll war, dass sie auch den Thieren noch Gefühl zu geben wusste. Der Reineke Fuchs unseres Goethe gibt davon nicht mehr zu lesen, als hier in diesen Steinen zu sehen ist. Saxa loquuntur, muss ich schon wiederum anmerken, jedesmal dort, wo es wahr ist und wo solche Rede zutrifft.

„In der Schule“ spielt die Scene eines anderen Grabsteines, der im dritten Saale unter den Fenstern auf dem hölzernen Stufengestelle lehnt. Die Stele nur klein, schadhaft, der Stein kein Marmor, das Relief beinahe nur

hineingekratzt, flach und nachlässig gezeichnet, scheint es mir doch ein besonderes Interesse zu verdienen, ein wahres Denkmal für die Kunstgeschichte zu sein. Ich glaube in ihr nämlich eine Ähnlichkeit mit dem Schaber, Ἀποξυόμενος, in dem Braccio nuovo der vaticanischen Sammlung zu erkennen. Der junge Mann zeigt sich hier en face. Das Gesicht ist auch wie bei der römischen Statue nur wenig nach links gewendet, seine linke Schulter sehr in die Höhe gehoben, weil er sich mit der linken Hand in das lockige Haar greift, offenbar damit die rechte inzwischen unter der Achselhöhle den Schweiß auskratzen könne. Denn der rechte Arm liegt quer über die Brust gebogen, die Hand hält das Schabeisen, und die rechte Schulter ist in dieser Bewegung tief herabgesunken. Der Unterleib, immer ganz folgerichtig, ist in derselben Thätigkeit mit den Hüften links eingezogen, rechts ausgeschweift, das linke Bein vor, das rechte zurückgestellt. So mangelhaft die technische Arbeit ist, läßt das Gesicht doch auch hier das Bedürfen und den Versuch eines Portraits erkennen.

Neben ihm lehnt ein anderes ärmliches Denkmal, ein Kind, ganz en face gebildet, und ein Hündchen dabei, ganz so wie ich schon einen Grabstein ausführlich geschildert habe, und in einem der Säle des anderen Museumflügels, wo man die Werke aufstellt, welche man in die römische Zeit datiert, fand ich noch ein drittes, ganz ähnlich gruppiertes Kinderbild. Es darf also wohl behauptet werden, daß auch dafür ein allgemeiner Typus feststand, nicht anders als sich die Gefühle Worte und die Sprachen Buchstaben zu ihrem Ausdrucke bilden.

Aus guter griechischer Sculpturzeit steht auf diesem Stufengeländer unter den Fenstern des dritten Saales ein kleines viereckiges Relief, breiter denn hoch, die Scene eines Todtenmahles darstellend. Man hat es sogar einmal mit dem großen Namen „Tod des Sokrates“ bezeichnet. Dafür liegt kein Grund vor; im Gegentheile, die Scene an und für sich und die doch auch nur geringe Technik der Arbeit spricht gegen jede außerordentliche Bedeutung. Sein Wert ist ein allgemeiner, indem es die Cultusgeschichte des Todes illustriert und also auch wieder ein interessantes Beispiel wird für die Geschichte dieser Illustrationsweise selbst. Ein Mann liegt auf seinem Ruhebette (einer Kline) von rechts nach links gestreckt, den Rücken und den linken Ellenbogen durch zusammengekniffene Polster unterstützt; den Kopf hat er aufgerichtet; das Gesicht erscheint im schönsten, männlich kräftigsten Profil. Ein nicht zu langer runder Vollbart umrahmt das Kinn. Bart deckt ihm auch die Lippen und dichtes Lockenhaar die Scheitel, die Stirne, den Nacken und das Hinterhaupt. Der Blick folgt gespannt einer heiligen Handlung, welche die ausgestreckte rechte Hand eben begeht, der Libation, indem er, den Zeigefinger gepresst in den Buckel (Omphalos), den Boden der Schale, einer Phiole, den Weihetrunk eben ausleert. Brust und Arme sind dabei entblößt, nur den Unterkörper der gelagerten Gestalt deckt ein faltiges, jedoch fein durchsichtiges Gewand. Die Gattin sitzt zu seinen Füßen auf einem dort neben das Lager gerückten Stuhle. Sie ist züchtig in feine Gewande, Chiton und Himation, eingehüllt, ihr Haar hoch hinten am Haupte in Bändern eingebunden, in jener Weise,

die von allen Haartrachten, welche je erfunden worden, vielleicht die artistisch schönste ist. Ihre Füße ruhen auf einem Schemel. Diese Fußstellung scheint für Frauen in der antik-griechischen Zeit geradezu unabänderliche Sitte gewesen zu sein. Es findet sich kaum ein Bildnis, wo adeligen Weibern diese Bequemlichkeit fehlt. Links neben der Frau und hinter ihrem Rücken steht nackt noch ein blühender Jüngling an Jahren, „dem nicht gebräunt ist vom Gekräusel des Bartes die Wange“. Hinter dem Rücken des ruhenden Mannes, so daſs dadurch auf der rechten Seite ein Pendant zu dem jungen Menschen gebildet wird, steht in Mäntel eingeschlagen ein anderer vollbärtiger Mann. Sonderbarerweise ist auch dieser gleich dem Jünglinge in kleineren Proportionen als der auf dem Lager Liegende und als die sitzende Frau dargestellt. Soll damit ihre geistig nebensächliche Bedeutung oder nur eine perspectivische Entfernung versinnlicht werden? Der stehende Mann ist in schönfaltige Gewänder gehüllt. Nur die Rechte schaut oben aus dem Himation heraus. Sein Profil ist edel geradlinig gebildet, ein kurzer runder Vollbart umrahmt auch ihm das Kinn, und dichtes Haar reicht tief in die Stirne, auf die Schläfen und in den Nacken herab. Die ganze Gestalt schaut sich mit Wohlbehagen an und ist, wenn auch eigentlich nur in der Skizze vorhanden, von mehr artistischem Werte als das meiste, was wir in unseren Museen unter dem Titel römischer Kaiser- und Senatorenstatuen ausstellen. Dort ist alles absichtlich und als solches sofort erkenntlich, hier steht der Mensch, wie eben so zufällig hinzugetreten, da. Der Jüngling zur Linken hält in der gesenkten Rechten

einen zierlichen Henkelkrug. Er hat damit offenbar aus dem neben ihm auf dem Boden stehenden großen Thongefäße, einem Krater, den Weiheguss geschöpft und dem Liegenden in die offene Tellerschale geschenkt. Die Frau hebt die beiden Hände auf und scheint damit den Weihespruch zu begleiten. So ist das Opfer vollbracht. Theilnahmslos liegt dabei ein anderer Freund des Hausherrn, sein Hund, unter dem Tische, der neben dem Lager steht. Die Nase und den Kopf vorgestreckt, scheint er zu schlafen. Das alles ist in edlen, knappen Profilzügen ausgeprägt, durchaus nur mit dem Wesentlichsten, ohne viel Detail darin, so dass die Ruhe des Umrisses im Bilde wie in der Wirkung bleibt, nichts Zerstreuendes da ist und ein Gesammteindruck sich leicht bildet und erhält und ich mir mit diesem Kunstwerke die schönen Worte Winckelmanns im dritten Capitel des fünften Buches seiner Kunstgeschichte belegen darf, weil ich doch nicht sagen kann, dass er sie diesem Musterstücke nachgeschrieben habe: „Die Weisheit der alten Künstler im Ausdrucke zeigt sich in größerem Lichte durch das Gegentheil in den Werken des größten Theiles der Künstler neuerer Zeiten, welche nicht viel mit wenigem, sondern wenig mit viel angedeutet haben, welches die Alten παρενθύρσος nennen würden und von ihren Auslegern würde erklärt worden sein: τὸ παρὰ πρέπον oder παρὰ σχῆμα θύρσῳ χρῆσθαι, der unzeitig den Thyrsos gebraucht oder mit demselben erscheint, nämlich auf der Schaubühne, weil nur allein die tragischen Personen den Thyrsos zu führen pflegten; folglich bedeutet dieses Wort jemand, der in Sachen socco dignis cothurno incedit und Sachen

über ihre Gebür aufbläht." So ist dieses schlichte, bürgerliche Kunstwerk zwar kein Mal des Sokrates, wie man es einmal feierlich taufen wollte, aber ein wirkliches Grabmal, dem man auch anmerken darf, daſs die Alten so heiter den Tod gebildet haben, bis daraus ein anderes Genrebild des antiken Lebens entstand. Mir fielen hier vor diesem die Familienbilder des Rubens, Hals und Rembrandt ein, wo Mann und Frau und ein Sohn und oft auch ein Hund so beschaulich nebeneinander stehen und sitzen. Nur welch ganz andere Menschen dort und hier, ebenso grundverschieden, wie hier dieser hell leuchtende, Gold gewordene Marmor und dort der Schmutz der Ölfarben und einer alten lückenhaften Leinwand. Das ist Hellas und antike Kunst, in einem kleinen Beispiele doch ganz vertreten und anschaulich gemacht gegenüber unserem ästhetischen Wirken. Wem dieses aber besser gefällt als jenes, mit dem kann ich nicht reden, denn auch mir gilt die Kunst nur als eine, wie Zelter einmal an Goethe schrieb.

Kekulé hat diesem Grabsteine die Nummer 262, Sybel 325 gegeben. Er soll im Piräus gefunden worden sein.

Viel feiner und in das Einzelne ausgeführt, daſs es wie ein Strich für Strich gemachtes niederländisches Gemälde aussieht, ist eine andere, oben reich bepalmte Stele, die im Mittelgrunde eine köstliche Familienscene zu sehen gibt. Links sitzt die Frau, ganz in Schleier und flieſsende Gewänder eingehüllt, auf einem Stuhle, die Füſse auf einem breiten Schemel, welchen Löwenklauen tragen. Mit der Linken streicht sie den Schleier aus dem Gesichte, die Rechte reicht sie dem auffallend schönen jugendlichen Gemahle, der

in der Toga, dieſesmal bloßfüßig, vor ihr ſteht. An ihre Kniee lehnt ſich das Töchterchen mit einem Blattfächer in der Rechten, den linken Arm vertraulich der Mutter auf den Schoß gelegt, dieſes Kind ganz einer der Terracotten von Tanagra ähnlich, ebenſo zierlich gedacht und gebildet, hier einzig in dieſem Beiſpiele der Zuſammenhang zwiſchen jener leichtfertigen thönernen Kunſt und der ſchwierigen Plaſtik bewährt, welcher bisher ſo unerklärt und räthſelhaft erſchien. Auch das kleine Format dieſes Reliefs bringt es den niederländiſchen häuslichen Scenen nahe, ein Terburg hat nicht mehr Handlung und noch weniger Bewegung und Inhalt. Hier liegt doch ein Abſchied vor. Daſs er der vom Leben iſt, das freilich liest ſich aus dieſer ſtillen, heiteren Gemüthlichkeit nicht ſofort heraus. Die Arbeit kennzeichnet den Stein als in der römiſchen Kunſtzeit entſtanden. Die Stele ſoll ehemals in Tenos geweſen ſein. Kekulé bezeichnet ſie mit Nummer 53.

Ihr nahe und alſo auch unter die Reſte aus römiſcher Kunſtzeit iſt eine andere, viel kleinere, roh nur in Sandſtein gebildete Stele geſtellt, im Werte und in der Art der Votivtafeln, wie man ſie für die Rettung aus irgend einer Gefahr an unſeren Landſtraßen ſtiftet. Der Stein trägt oben im Giebel eine Nummer, 315, roth aufgeſchrieben. Sybel bezeichnet ihn als 563. Auf hügeligem Ufer ſitzt mit trauernder Geberde ein Mann; zu ſeinen Füßen ſchwimmt eine Barke mit drei Menſchen darin. Indem nur mehr ihre Köpfe über den Rand des Bootes vorſtehen, darf man ſie als Ertrinkende erkennen. Die Wellen ſind rundlich und hochgehend dargeſtellt. Das

Verdienstliche und Interessante daran ist, dass es ein Stück Menschenleben vorführt — es ist auch ein Genrebild, eine Novelle eigentlich. Und bei diesem Steine habe ich Zweifel, ob er sepulcrale Bedeutung hatte. Warum soll er nicht als eine Weihung gedient haben? Jetzt darf man sich wohl auch das neunte Epigramm Theokrits damit illustrieren:

„Sei mit dem Leben, o Mensch, doch sparsam, und nimmer zur Unzeit
Stich in die See, du hast Vorrath an Dasein nicht viel."

Unmittelbar daneben lehnt der Torso einer Stele mit einem absonderlichen Genrebilde, das mich an die Donne des Carpaccio mahnt, das köstliche Portrait der zwei Damen auf einem venetianischen Balcone, das im Museum Correr zu Venedig bewahrt wird. Die Frau, auch hier sehr decolletiert, also ganz im Negligé des Hauses, eigentlich nur im Hemde, sitzt auf einem Tabouret, von links nach rechts gewendet, die Füße an sich gezogen und auf einen Schemel gestellt. Oberkörper und Haupt neigen sich stark vor, die Arme sind hinausgestreckt, die beiden Hände auf die Kniee gelegt, all diese vorgeneigte Spannung des Blickes und Körpers, um ein Stäbchen zu halten, mit dem die Frau ein bellendes Hündchen neckt. Der Spitz hat die Spitze des Stockes gefasst, und man sieht seinem zurückgezogenen Körper an, mit welchem Ernste er bei dem Scherze ist. Die Stele ist nur in gemeinem Sandsteine gebildet, die Arbeit gering, vom Bilde selbst oben etwas abgeschlagen, aber mehr Genre gibt keine Terracotta von Tanagra und auch kein Ölgemälde von Mieris oder dem heutigen Italiener Vinea zu sehen. So schauen wir auch

den alten Griechen, nicht bloß den Aegyptern, durch ihre Grabmonumente in alle Geheimnisse ihres häuslichen Lebens und dürfen es mit der jetzt zu Tage geförderten Fülle von Beweisstücken als eine Thatsache behaupten, was Prokesch, Thorwaldsen und Rauch nur erst mit divinatorischem Seherblicke aus wenigen vorhandenen Beispielen folgern konnten: dass in der antiken Kunst der Griechen das Genre eine beinahe überwiegende Rolle gespielt und dass die griechischen Künstler dessen Darstellung nicht weniger gepflegt und ausgebildet haben als die niederländischen Maler. Es stimmt dieses auch zu dem anderen nationalen Charakterzuge, dass die Komödie in Attika eine Entwicklung genommen hatte und sich in einer Meisterschaft, in einem Muthwillen darstellte, so vertraulich von der Bühne herab in den Zuschauerraum, in das Volksleben, selbst in die politische Geschichte sich einmischte, wie wir dieses nur heute wieder bei den Franzosen sehen. Die römische Komödie war ganz anders als Aristophanes. Und auch Grabmäler mit so beinahe ausschließlich genrehaften Darstellungen darauf kannte man in Rom nicht. Dort symbolisierte, allegorisierte alles ins Großartige. Es war auch weltbeherrschende Sprache, die sich auf dem Grabsteine des kleinsten Mannes zu verewigen suchte. Und so erhielt es sich durch alle Culturwechsel in Italien, denn auch solche Keime haften in und an dem Boden. Die Renaissance wieder meißelte und malte dort nur großartig historisch. Wenn ein Benozzo Gozzoli den Zug der heiligen drei Könige in der Capella Riccardi darstellt, so geschieht es nicht mit idealen Profilköpfen, so wie Phi-

dias das an dem Parthenon in der Procession der Panathenäen zur Anschauung gebracht hat, sondern mit berühmten politischen Persönlichkeiten, mit den besten — κρίστοι — Männern, Aristokraten, welche seine Bürgerstadt hat. Nur Venedig macht ganz zuletzt mit seinem Longhi und seinem Goldoni eine Ausnahme, weil dort das Leben politisch auch weniger eingeschränkt war und vielleicht auch weil es in der häufigen und beinahe fortwährend gebliebenen Berührung mit Griechenland, in der Blutsvermischung seiner Bürger mit den Eingeborenen auf den Inseln Corfu, Kandia und Cypern, in der Morea und in Leukadien etwas vom leichtsinnigeren und kleinlicheren Geiste der Griechen angenommen hatte. Ist es — darf man daraus folgern — doch auch deshalb in einer dem griechischen Untergange so erschreckend ähnlichen Weise politisch erloschen oder eigentlich unter dem fremden Gewaltstreich, lächelnd und sich faul alles gefallen lassend, ja die „gütige“ Hand dafür noch küssend, weggelöscht worden, beinahe ganz so, wie die griechische Freiheit auf dem Schauspieltage von Korinth von der römischen Consularperfidie weggelöscht ward.

Und wenn man mich fragte, wie aber die alten Griechen gebildet haben, wenn sie anderes als ein Genrestück darstellen wollten, so verweise ich auf das herrliche Relief, das im Jahre 1859 in Eleusis gefunden worden ist und das jetzt hier in dem nördlichen Flügel dieses Museums, an die Westwand des letzten Saales gelehnt, bewahrt wird. Bei Sybel Nummer 314. Statt sich viele Worte sagen zu lassen, sehe man dieses an, und wer offene Augen hat, wird sofort auch den ganzen Unterschied von dieser

Auffassungs- und Darstellungsweise zu den gemüthlichen Grabreliefs und dem erzählenden Zuge der Panathenäer verstehen und auch einen Begriff darüber sich formulieren können. Drei Personen stehen in einer unverkennbar ernsten, strengen und feierlichen Handlung enge gedrängt bei einander; links und rechts eine hohe Frauengestalt, in ihrer Mitte ein Jüngling, untergeordnet durch die kleinere Gestalt, alle drei senkrecht aufrecht, ja beinahe gestreckt, in scharfem Profil und nur niedrig im Relief ausgeprägt, der besten Kunstweise angehörig. Das Weib zur Linken des Beschauers scheint etwas älter gedacht. Ihr Gewand ist von schwerem Stoffe, die Falten fließen infolge dessen beinahe alle senkrecht von oben nach unten. Es ist ersichtlich Gewicht und Festigkeit in dieser Gestalt und sollte wohl so auch absichtlich zum Ausdrucke und daher zur Anschauung gebracht werden. Sie steht befangen in einer Handlung. Diese scheint zu sein, mit der erhobenen Rechten dem Jünglinge vor ihr etwas in die Hand zu geben. Man vermuthet, dass dieses eine eherne Ähre gewesen. Bei uns steckt der Priester mit solcher Geberde den Ehering an den Finger der Brautleute. Leider ist dem Jüngling die rechte, emporgehaltene Hand ganz verstümmelt, ihr der entgegenkommende Zeigefinger, welcher eben das fragliche Object halten musste, abgeschlagen worden. Mit der hoch emporgestreckten Linken lehnt sich diese feierlich einweihende Gestalt an ein hohes Scepter, das ich oben durch eine Granatblüte geschmückt glaube, welche Blume und Frucht ja im Mysterienculte zu Eleusis eine geheimnisvolle Rolle gespielt hat. Das Haupt dieser Gestalt ist

leicht und anmuthig nach vorne zu dem aufblickenden Jüngling herabgeneigt, so daſs sich beider Augen treffen. Langes, schweres und dichtes Lockenhaar wallt ihr ungebunden in den Nacken und über die Wange herab. Der ganze Ausdruck dieses edlen Antlitzes ist der überzeugungsvollste Ernst, Glaube, Hoffnung und Liebe, grenzenloses Vertrauen gebend, selbst etwas von der Wehmuth finde ich darin, welche Lionardo so rührend den am letzten Abendmahle sich aufopfernden Christus aussprechen läſst, wie es überhaupt an die feierliche Stimmung jenes Kopfes, an den Geist jener Stunde, wie ihn die italienische Kunst wenigstens dargestellt hat, erinnert. Dieses eine Zeugnis hindert, leichtsinnig von den Mysterien zu Eleusis zu sprechen und sie als etwas Unbedeutendes zu fassen.

Der Jüngling vor ihr ist nackt, jedoch so, daſs man sieht, daſs er sich eben erst und zwar nicht zufällig, sondern absichtlich, wie im Gehorsame einer Vorschrift, entkleidet hat. Das Gewand hängt ihm noch mit einem Zipfel auf der rechten Schulter, die Linke aber hat es vom Körper abgezogen und hält es nun gesenkt, daſs es bis auf den Boden schleift. So entblößte man sich wohl auch ehemals in den Zeiten des ersten Christenthumes, wenn das erste Sacrament des neuen Glaubens, die Taufe, einem schon erwachsenen Menschen gespendet wurde. Dieser noch griechisch-heidnisch gläubige Jüngling schaut nach links zu seiner Göttin oder Priesterin hinauf. Der Mund beider spricht kein Credo, aber die Augen reden es. In seiner Stirne bemerkte man ein kleines Loch. Man folgert, daſs dort ein Metallkranz befestigt gewesen,

der ihm den Scheitel deckte, und deshalb die Haare nur lässig ausgearbeitet erscheinen, während die schönste Lockenfülle ihm über die Wangen auf die Schultern herabfließt. Seine Füße sind mit zierlichem Netzwerk von feinen Riemen beschuht, und sein rechtes Bein, sachte im Knie gebogen, ist vorangestellt, weil er eben — das ist ersichtlich — erst herangetreten ist vor die ruhende, festständige, unerschütterlich hohe und gnädige Frau. So, das begreift man, wenn man dieses Bild gesehen, begaben sich damals kirchliche Handlungen nicht weniger bedeutungsvoll als die unsrigen heute, dass auch die schönsten, stärksten und bedächtigsten Seelen daran glauben und ihnen andächtig folgen konnten, ohne dass wir uns darüber zu erstaunen und zu verwundern brauchen. Der Inhalt mag uns unbekannt bleiben und würde auch, wenn wir ihn kennten, nie von uns verstanden werden, denn man muss in einer Religion leben, um sie verstehen zu können, aber diese Steine reden und legen Zeugnis ab für den Ernst und die Gedankenfülle des alten Heidenthums. Man muss die Ästhetik und die Kunst auch zu Hilfe nehmen für die Religionsgeschichte.

Hinter dem also eingeweihten Jünglinge und mit ihm, ihn begleitend und, wie man es wahrscheinlich finden darf, ihn einführend, ist für den Beschauer von rechts her eine andere, zweite Frau getreten, jugendlicher, freier als die zur Linken stehende, selbst in der Gewandung verschieden, die im Stoffe feiner, durchsichtiger, klein- und mehrfältiger gebrochen ist. Diese zweite Frau hat nur erst den rechten Fuß fest auf den Boden gestellt, der linke mit einer dicken

darunter gelegten Sohle steht noch im Gange erhoben auf seinen Zehenspitzen. Die linke, gesenkte Hand hält in den Arm zurückgelehnt eine Fackel, deren Spitze flammend erscheint; die Rechte dagegen ist aus dem Gewande erhoben und ruht sacrificatorisch auf dem Haupte des unmittelbar vor ihr stehenden Jünglings. Es sieht aus, als spende sie eben die Taufhandlung, man könnte sagen den Wasserguss oder die Salbung, wenn nicht die auf dem Scheitel des Jünglings vorhandenen Kranzspuren wären und man daher diese Regung der leider abgestoßenen Hand für die Krönung mit irgend einem einweihenden Blumen- oder Laubzeichen nehmen müsste. Auch dieses Frauenhaupt folgt der frommen Handlung mit einer Neigung nach vorne. Ihr Profil ist ideal schön, ganz ohne jede mögliche persönliche Beziehung. So sehen nie Menschen, nur irdisch unmögliche Götter aus. Das gewellte, lockige Haar ist hinten aus dem Nacken emporgezogen und in das dort umgewundene Stirnband hineingeschlagen. Im Hals und an den Armen hat man die Spuren entdeckt, dass auch dort einmal wie in den Locken des Jünglings Metallschmuck angeheftet war.

Man hat diese jüngere Gestalt Kora, die ältere ihre Mutter Demeter, den Jüngling zwischen beiden Triptolemos, puer monstrator aratri, Virgil, Georg. I, 19, „den hackigen Erfinder des Pfluges", dann auch wieder einmal den Knaben Jakchos genannt und in dem ganzen Trifolium die erste mythische Einweihungsscene in den Mysteriencult von Eleusis gesehen. Das macht der Fundort dieses Steines im Verhältnisse zu dem feierlich ernsten Charakter seines Bildes allerdings wahrscheinlich. Ganz

deutlich aber wird es uns nie werden, schon weil es, wie ich oben sagte, unmöglich ist, den Inhalt einer Religion ganz zu erfassen, in der man nicht selbst ein Gläubiger ist. Das Mysterium von Eleusis, und darum auch dieses Bild, wird uns also bloß aus dem Grunde, weil es abgestorben ist, immer ein verschleiertes bleiben, wie sehr man sich bemüht, aus den alten Schriftstellern und aus der antiken Kunst Illustrationen darüber zusammenzutragen und vergleichend nebeneinander zu stellen. Vermochte doch schon Pausanias, der doch noch ein Frommgläubiger jener Gebräuche war, manchmal nicht mehr alle Zeichen zu erklären; so einmal, warum die Bewohner von Aigion der Eileithyia Fackeln in die Hände gegeben hatten. Es werden uns also auch die verläßlichsten Quellen schließlich nichts anderes als bisher, Worte und Namen, und höchstens einem tieferen, noch etwas in die Antike zurück verwandten Gefühle respectvoll mystische Ahnungen geben. So mir gerade durch diesen wunderbar zart gearbeiteten und dadurch allein auch schon zaubervollen Basreliefstein von Eleusis. Unverkennbar, ganz wie bei unserem Fra Angelico da Fiesole und den andern frömmsten Meistern unserer Kunstweise, ist in diesem Marmorgebilde der religiös ernste Charakter der Handlung ausgesprochen und das in solchem Grade, daß ich behaupte, wenn uns nichts anderes von der griechischen Religion überliefert wäre als dieses Monument, so genügte es, um uns Bedenken zu geben, sie in ihrem Wesen anders denn hochsinnig und ehrwürdig zu glauben.

Noch etwas anderes gibt dieses Relief zu erkennen:

die Farbe, die auf diesen Kunstwerken einmal aufgetragen war, die darauf gehört. Wer die flachen aegyptischen Bildwerke kennt und sich der Deutlichkeit ihres Farbenschmuckes erinnert und auch wie wohlgefällig dieser sie kleidet, der wird hier keine Schwierigkeit haben, das Verlorengegangene zu ersetzen. Das eleusinische Relief fordert geradezu heraus, ihm die Farbe auf den Leib zu legen. Auch die Spuren von mehrfach ihm aufgeheftet gewesenem Metallschmucke, dann seine Ähnlichkeit zum Charakter der Vasengemälde weisen auf eine Ergänzung durch eine bunte Färbung hin, und ich konnte nie davor stehen, ohne dieser Restaurationslust wenigstens „im Geiste und in der Wahrheit" nachzugeben, und nur umso schöner und herrlicher stellte es sich mir nach solcher Vollendung dar. Nur wenige und mäßige Farben legte ich darüber und solche, die mehr unserem Aquarell als dem grellen Glanze der Ölfarbe gleichen. Schließlich sah mir jedesmal das eleusinische Relief wie eine der paradiesischen Darstellungen des Fra Angelico aus.

Das Relief erscheint jetzt beinahe ganz rostbräunlich. Diese verderbliche Färbung soll ihm durch das viele Abklatschen in Gips geworden sein, indem die Säuren des Formators die üble Eigenschaft haben, aus dem pentelischen Steine die darin vorhandenen Eisenbestandtheile an die Oberfläche zu befördern. Auch ist die Tafel mehrfach gebrochen und gesprungen und ist nur durch Gips zusammengeleimt. Trotz all dem bleibt, sie in ihrem originellen Charakter gesehen zu haben, eine der größten Freuden, welche Athen bietet, und eine der verdienstlichsten Sehenswürdigkeiten im Repertorium der antiken Kunst.

In diesem selben dritten Saale, dem letzten der nördlichen Flucht, und nahe dem eleusinischen Relief liegt auf dem Boden eine Statue, bei Sybel Nummer 291, die im Dionysiustheater 1862 gefunden ward. Auch das ist etwas anderes als ein Genrebild. Ich halte sie für ein edles und schätzbares Werk, das in seinem ruhigen, bedächtigen Verhalten auch ein Object des religiösen Cultus darstellt. Mich erinnert sie lebhaft an die sogenannte Apollostatue des Capitols, welche dort im großen Saale zwischen den zwei Fenstern steht, gleich links bei der Thüre, wenn man vom Sterbenden Fechter kömmt. Auch diese Statue hier hat die hochgehobenen Schultern, die vorgewölbten Brustblätter, das Gestreckte, Gerade jenes Apollo und ist doch offenbar nur im älteren Geiste nachträglich gebildet, ein Werk späterer, vollendeterer Kunstweise. Schon der Kopf, der Ausdruck der Miene hat zu viel Adel und Seele, redet zu viel, um wirklich primitiv zu sein. Von bezaubernder Wirkung ist das in die Stirne tief hinabhängende Haar, das eine breite Binde zusammenhält. Auch an die archaistische Statue des Eintrittssaales der Villa Albani wird man erinnert, und endlich frägt man sich, indem man in dieser längeren Beschau gewisse Schärfen bemerkt: rührt dieser archaistische Charakter der Statue daher, dass sie die Marmornachahmung eines Bronzeoriginales ist? In jedem Falle erscheint danach schicklich, eine Bronzecopie anzufertigen. Und dass dieses versucht würde, ist mir umso wünschenswerter, als diese Statue zu jenen Schöpfungen gehört, von denen ich mich immer umgeben sehen möchte, wie andere, welche, mit Frau und

Kindern gesegnet, gerne die Häupter ihrer Lieben um sich sehen und zählen, dass ihnen kein theures Haupt fehlt.

Man hat die Statue „Apollo auf dem Omphalos“ getauft, weil ihr nahe, jedoch außerhalb des Schauspielhauses, eine Basis mit Fußspuren gefunden worden ist, welche man nun als solch einen Nabelstein deutet und in ihre Nähe gestellt hat. Drei andere Statuen, die in der Technik geringere der capitolinischen Sammlung, eine gute in den Offizien zu Florenz und eine der attischen gleichartige des Londoner Museums, wurden mit dieser hier als Copien eines gemeinsamen Originals erkannt und nun alle, mit noch mehr Entschiedenheit denn früher schon, als Apollobilder des alten Stils und Glaubens behauptet. Dagegen regt sich nun doch auch eine andere Meinung, Charles Waldstein im „Journal of Hellenic Studies“ stellt in einem meisterhaft geschriebenen Artikel erstens die Zugehörigkeit des Nabelsteines zu dieser Statue in Zweifel und zweitens, dass dieselbe den Charakter eines Apollo auspräge. Um ihrer Haarflechten willen, welche um das Haupt geschlungen sind, und weil die Körperformen zu kräftig ausgeprägt seien, erkennt er darin das Abbild eines Athleten und zwar des Euthymos, welchen der berühmte Bildhauer Pythagoras von Rhegion formte. Indessen auch dieser Euthymos war endlich in den Ruf eines Heros übergegangen, den man verehrte und anbetete als einen Schutzpatron, der seinen Gläubigen Kräfte und Schönheiten verleihe, so dass immerhin meine Schätzung dieses Werkes als eines nicht genremäßigen Beispieles bestehen bleiben darf.

4. Im Polytechnicum.

Neben dem Patissia-Museum und noch ehe man zu demselben gelangt, auch ins Freie und auf den Fuß des Anchesmos gestellt, findet man einen anderen, noch größeren öffentlichen Bau, das Polytechnicum, auch durch private Wohlthätigkeit entstanden. Anmaßend und auffällig stellt es sich dar, mit Säulengängen und einer mächtigen Freitreppe, unschön im Ganzen und noch unschöner, roher in den Einzelheiten, recht grell darthuend, wie untüchtig hier noch alles Handwerkliche sei. Im ersten Stocke des mächtigen Mittelbaues, zur Rechten des Eintretenden, wird eine wahrhaft schändliche Gemäldegalerie gezeigt, links aber, in einem hohen, großen Saale, die Sammlung der von Schliemann in Mykenae und jenseits des Hymettus ausgegrabenen Schmuckgegenstände und Vasen. Eine Fülle von Gedanken regt dieses Museum an. Mehr als in jeder anderen Sammlung von Athen findet der bloße Denker hier zu thun. Vergleichende historische, religiöse, ethische und philosophische Betrachtungen drängen sich hier auf. Fragen und Antworten, rückwärts und vorwärts in der Geschichte und in unseren Weltschicksalen, bilden sich hier endlos aus. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte scheinen wie körperhaft geworden zu sein, und man sieht sich mitten darein versetzt. Viele Räthsel erhalten sich, ja es bilden sich noch neue Fragen dazu aus, aber doch auch viel mehr von dem, was sich bisher nur vermuthen, ahnen ließ, erscheint nun unumstößliche Thatsache. So der Ursprung jener ersten griechischen Cultur, in welche sich in

Wahrheit ein historisch-ahnendes Gemüth einen Agamemnon, die Klytaemnestra, den Orest und die Elektra, Helena und Menelaus eingekleidet zu denken hat. Man wähnte sie einmal eingeboren griechisch, dann — und ich selbst noch so — als einzig von Aegypten herübergeschwommen, und man sieht sie nun hier als zunächst aus Kleinasien, wahrscheinlich durch die Phönikier, herüber gebracht, die allerdings wohl auch durch manches Aegyptische beeinflusst gewesen sein werden. Im Zusammenhange mit den Funden des amerikanischen Generalconsuls Cesnola auf Cypern erscheint diese bisher unbekannte erste Cultur der griechischen Völker hier nun unzweifelhaft, plötzlich wie wiedererschaffen. Mir stellte sich diese Sammlung wie ein Siegel dar, welches Herodots erstes Capitel Klio bestätigt. In Argos ausgegraben, ist der griechische Fundort für alle diese Dinge außer Zweifel. Ihren asiatischen Charakter stellt der Vergleich mit anderen dort gefundenen Objecten fest. Nicht eine Form, nicht ein Ornament läßt sich dem späteren griechischen Handwerke unterordnen. Man sehe nur die Becherprofile, die ganz anders angehefteten Henkel an. Und wenn sich im Homer etwas diesen Funden Ähnliches beschrieben findet, so rührt dieses eben daher, dass Homer kein attischer und argolischer, sondern ein asiatischer Dichter war, der eben diese Kunstformen vor Augen hatte. Übrigens klingt selbst von dem seinigen nur weniges an dieses Unschöne an, das manchmal so übertrieben ist, dass man directe an die Unformen des Rococo erinnert wird. Denn so roh und technisch mangelhaft diese Schmuckstücke aussehen, ich nehme sie doch schon als die Zeugnisse einer

sich auslebenden, verkommenen, alt gewordenen Cultur. Phönikien, Ninive, Babylon sehen wir hier unter Griechenland aufgehen. Alles dieses ist nur Schutt und Moder, Stoff zu neuer griechischer Kunst geworden. Directe, gemeine Nachahmung läßt sich gerade mit diesen Funden von Mykenae nicht mehr für griechische Werkleute behaupten. Sie gaben der Kunst, die nach dem Agamemnon das griechische Leben verschönte, viel mehr Ureigenes, als man bisher glauben konnte.

Aber wer sich die Zeit vor Agamemnon ausschmücken will, der kann dieses künftighin nur mehr archäologisch getreu mit dieser wiedererstandenen Schatzkammer von Mykenae thun. Hier im Schliemann-Museum findet er thatsächlich „das goldene Mykenae" bewährt, hier sogar, was mir wenigstens unbezweifelbar geworden ist, die Abbilder jener goldenen Herrscher selbst. Weniges, das man irgendwo sehen kann, gibt größere, tiefere und ernstere Eindrücke als ein Blick in jene ungeheuerlichen Grüfte, welche Schliemann in der Königsburg von Mykenae, genau dort, wo sie Pausanias gezeigt worden sind, ausgewühlt hat, oder hier ein Blick auf die Goldmasken, welche er dort der Asche jener jahrtausendlang begrabenen Könige abgenommen hat. Kein Römer und kein Grieche hat so ausgesehen, wenigstens keiner jener Zeiten, die in kunstgebildeten Marmorbüsten vor uns stehen. Aber wohl paßt das uns ganz unglaublich erscheinende, furchtbare Geschlecht der Atriden zu diesen absonderlich sprechenden Gesichtszügen, daß ich wieder mit dem Verse des Aeschylos auf diese Masken hinzeigen darf:

„Da schauet an des Argoslandes Herrscherpaar."

Es ist die ganze Sammlung durch das Werk Schliemanns über Mykenae, durch Auszüge aus demselben in unseren illustrierten Zeitungen allgemein bekannt gemacht worden. Aber der eigene Augenschein gibt doch um so vieles stärkere Eindrücke und Meinungen, dass mir deshalb allein eine Reise nach Athen gerechtfertigt erscheint.

5. Im Barbakeion.

Noch eine dritte Kunstsammlung ist in solch einem Gebäude aufgestellt, welches die Großmuth eines Privatmannes dem öffentlichen Nutzen gestiftet hat, nächst der Sammlung des Patissia-Museums die bedeutendste und umfangreichste eines allgemeinen und über alle Zeitalter der griechischen Kunstthätigkeit sich erstreckenden Charakters. Auch das Barbakeion, so genannt nach seinem Stifter, ist ein riesiger Schulbau, anspruchsvoll in seinen Formen, aber unglücklich roh in seinem Eindrucke. Nichts von allem dem, die Akademie und Universität ausgenommen, welche der Däne Hansen errichtet hat, was in jüngster Zeit auf griechischem Boden gebaut worden ist, kann auch nur im bescheidensten Sinne als geschmackvoll gelten. Dabei fehlten die günstigsten Umstände nicht; das beste Material, die schönsten Muster und die passendsten Räumlichkeiten sind gegeben. So hier für diesen Kolossalbau eines Gymnasiums an der Atheneſtraße ein großer viereckiger Platz, dem sogar der Ausblick offen ist in eine schöne landschaftliche Ferne. Aber was das Nothwendigste, Sinn und Liebe zur Kunst, fehlt den heutigen Griechen

gänzlich. Es ist eine Ausnahme, wenn man einem begegnet, der, wie Professor Rossopulos, sich dieselben ausgebildet hat. Der ist dann gewöhnlich auch ein Kenner und endlich ein Sammler ersten Ranges geworden.

Im Erdgeschosse zur Rechten für den Eintretenden ist diese andere Alterthumssammlung aufgestellt in fünf Zimmern und einem Gange, alles schlecht verwahrt und so enge, dass man sich sorgsam in acht nehmen muss, nicht bei irgend einer Körperwendung mit dem Mantel oder Ellenbogen eine der größten Kostbarkeiten der Welt, eine altattische Vase oder eine Terracotta-Statuette von Tanagra, herabzuwerfen. Auch Diebstahl wäre hier leicht möglich.

Von allen Kunst- und Stilarten sind hier Objecte vereinigt, Vasen des ältesten wie des jüngsten Stiles, Münzen, Waffen, Statuetten, Inschriftsteine und Tafeln, Marmorköpfe, ganze Statuen und nur Körperglieder. Aber alles ist griechisch, weil nur in Griechenland gefunden und man keineswegs annehmen kann, dass nach dem schon verfallenden und verarmenden Hellas aus dem nach Kunstschätzen hungrigen Rom dort angefertigte Bildwerke eingeführt worden wären. Auf dieser Thatsache stehend, überrascht dann hier, wie so auch schon im Patissia-Museum und oben auf der Akropolis in den Sammlungen des Parthenon und der Propyläen, die ungeheure Menge von schlecht angefertigten Römerköpfen. Nicht ein griechisches Gesicht erscheint darunter. So wird nur die grenzenlose Eitelkeit dieses welterobernden Volkes thatsächlich bezeugt. Wie Kaiser und Kaiserinnen scheint jeder, der es nur zu

einiger Bedeutung brachte, sofort den Wunsch und auch die Erlaubnis gehabt zu haben, sein Abbild irgendwo aufzustellen. Die Fülle der Portraits, welche uns die Malerei aus dem 15. und bis ins 17. Jahrhundert überliefert hat, gibt kaum einen Begriff davon, wie ausgebreitet diese Manie gewesen sein muss, denn zu Hunderten stehen sie hier, diese großaugigen, meistens dummklotzigen Römerköpfe, dutzendweise werden sie noch täglich immer gefunden, nach dem Auslande verkauft, und Hunderte und Tausende dürfen, ja müssen wir daneben als zerschlagen und in den Marmorschutt verwandelt annehmen, womit die Grundlage von Athen, ja man kann beinahe sagen von ganz Hellas fußhoch bedeckt ist. Nur unsere Gewohnheit, uns in der Photographie zu bespiegeln, gibt einen Maßstab für die Menge dieser ererbten Römergesichter. Es scheint die römische Eitelkeit den Meißel benutzt zu haben, wie wir die Sonne und die Chemikalien in ihrer Verbindung auf dem Papiere.

Ein einziger Kopf ist mir in allen hiesigen Sammlungen als edel aufgefallen. Er steht im fünften Saale, römische Abtheilung des Patissia-Museums, bei Sybel Nr. 703. Man will einen Juba II in dem jungen Gesichte erkennen, weil er in der Stoa des Attalos gefunden worden ist. Dieser Beweis für den Namen scheint mir nichtssagend. Er gibt indessen sicherlich ein griechisches oder doch ein orientalisches, jedenfalls kein Römergesicht zu sehen, und auch die turbanähnliche Binde lässt an ein kleinasiatisches Original denken. Leider ist die Nasenspitze abgestoßen. Der Stein leuchtet noch in der schönsten jung-

fräulichen Marmorfrische. Der tüchtige Gipsformator Martinelli hat davon einen trefflichen Abguss angefertigt, Nr. 169 seines Kataloges, den ich allen Liebhabern von echt griechischen Stimmungsbildern, vorzüglich aber Schulen empfehle, weil sich gerade im Copieren solcher Individualköpfe, in denen die Kunst nicht das Idealvorzüglichste darstellen wollte, am meisten für das Handwerkliche unseres heutigen Marktbedürfnisses lernen läßt, von dessen Befriedigung zunächst nun doch unsere armen Künstler leben müssen. Und endlich, will man die Kunst einmal haben, so muss man sie zunächst real begründen.

So enge der Raum des Barbakeion ist, hat man in anerkennungswertem systematischen Bestreben doch versucht, in doppelter Ordnung die Dinge darin einzupassen: erstens nach ihrem Inhalte und zweitens nach der historischen Folge ihres Entstehens. So sind in einem ersten, schmalen, einfensterigen Gemache die besseren und die ältesten Marmorwerke vereinigt; gleich neben der Eintrittsthüre ein höchst merkwürdiges Marmorrelief eines von links nach rechts gewendeten Kopfes, das Profilbild nur sehr schwach erhaben, noch enge am Steine klebend, aber in und trotz dieser Fläche doch schon in jedem Theile des Gesichtes mit technischer Meisterschaft bearbeitet, so dass man den Stein würdig fand, unter Glas in einem Rahmen geborgen zu werden. Das Gesicht ist über den Augen an der Stirne schon abgeschunden und die ganze Platte, gleich unter dem Halse, wo er sich einmal in den Körper fortsetzte, querüber abgeschlagen. Was von der Stele erübrigte, die kurze Spanne Antlitz und Haar, ist in geradezu wundersamer

Art geglättet, als sei dem Steine zugemuthet worden, es dem in der ersten Religionszeit für besonders ausgezeichnete Götterbilder in Brauch gewesenen Elfenbein gleich zu thun. Erhaben auf eine kreisrunde Scheibe ist das Gesicht gelegt, nicht anders als ein Münzkopf auf seinem Golde ruht, und diese Scheibe selbst löst sich wieder nur mäßig vom marmornen Hintergrunde. Man sieht die Scheibe als den Discus an, welchen die linke Hand dieses Epheben seitwärts vom Kopfe auf die linke Schulter gestützt hielt. Und das Gelenke dieser Hand ist allerdings auch noch unter der Scheibe und rechts vom Halse zu erkennen. Vom Kopfe hängt hinten bis auf den Nacken herab ein rund umwickelter Zopf. Dieser ist unten zusammengeschnürt und steht dann wieder in einem Busche auseinander; das Ganze ist nicht anders als unsere Herrenmoden in der Zeit Friedrichs II. Das Gesicht lächelt blöde, so namentlich der Mund; das mandelförmige Auge ist ganz ausdruckslos. Der Thränensack fehlt, vielleicht gab dem Auge einmal die unzweifelhaft auch hier aufgestrichen gewesene Farbe mehr Leben. Die Nase ist knochig und steht auffällig vor. Sie fällt ganz aus der Rolle, welche wir sonst einem griechischen Gesichte einräumen, wie auch die Stirne viel höher gebildet war. Ich glaube, es läßt sich, wenn man zu diesem Gesichte noch einige andere Zeugnisse findet, behaupten, was ich schon lange vermuthe, daß das, was uns auf den Resten der griechischen Kunst als das schöne, edle, schlichte, durch nichts besonders Charakteristisches auffällige und daher auch niemals unförmliche Profil erscheint, in seinem realen Ursprunge aus Kleinasien und

von den Inseln stammt, wo es allein auch sich heute noch immer findet, und dass in Attika und auf dem ganzen griechischen Festlande Typen eingeboren waren, wie dieser hier abgebildete, dessengleichen man gar häufig noch auf den Gassen von Athen begegnet. Es soll dieser Torso einer Grabstele aus dem Schutte der themistokleischen Stadtmauer gezogen worden sein, und wir sehen daher schon wiederum das Sprichwort bestätigt, dass die Steine reden, indem also sich die Wahrheit des Thukydides bewiesen zeigt, wenn er im 93. Capitel seines 1. Buches vom peloponnesischen Kriege erzählt, „dass die Grundlagen dieser neuen Mauern von Athen aus allerlei Steinen ausgeführt worden seien, unter welchen auch viele Säulen von Denkmälern und bereits bearbeitete Steine mit eingefügt wurden“. Sybel hat diesem denkwürdigen Bruchstücke aus vorthemistokleischer Zeit die Nummer 2904 gegeben. Unverkennbar scheint mir in diesem Relief die directeste und absichtlichste Nachbildung der Natur; in Nase, Wange und Kinn eine solche, wie sie die spätere Kunst nicht festgehalten hat, vielleicht nicht einmal mehr so ausdrücklich wiederzugeben verstand. Es ist beinahe Caricatur daraus entstanden, wie durch jede zu getreue Nachahmung der Natur, die leicht das charakteristisch Natürliche, also das Auffällige, was zuerst in die Augen fällt, um es auch dem Beschauer des Bildlichen ebenso und so rasch bemerklich und empfindlich zu machen, übertreibt, und ich muss daher auch diesen griechischen Kunstwerken gegenüber sofort an die Japaner denken. Diese üben die Nachbildung des Menschen heute noch nach den-

selben Regeln. Auch dass alles Technische an diesem Marmorwerke so vortrefflich, geradezu unübertrefflich ist, bestärkt diesen Eindruck einer Mahnung an das chinesisch-japanische Handwerk. Niemand bei uns fasst heute so weich den Stein an. Er scheint hier wie Wachs geknetet, wie Elfenbein geschliffen. Und auch im Alterthume unserer Welt brachte dieses sonst nur die aegyptische Kunst so in ihren Tempel- und Grabreliefs zu Sakkarah, Abydos und Burnah zustande. Wer noch zweifeln will, dass die griechische Kunst, nachdem sie nur ihre erste Selbständigkeit einmal erlangt hatte, von der reinsten Naturnachahmung ausgieng, sich von ihr leiten ließ und nicht, wie Furtwängler in seinem Aufsatze über die griechische Genrebildnerei schreibt, die Vergötterung des Menschen zum Ziele hatte, den stelle man vor dieses Marmorbild eines Profilkopfes, das die Sammlung des Barbakeion unter Glas und Rahmen bewahrt, und trage ihm auf, die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerkes in anderer Weise wahrscheinlich zu machen.

Den anderen, verstümmelten, an der Nase abgestoßenen Kopf daneben, in dem feinsten gelblichen, wie durchleuchtenden Marmor gearbeitet, mit dem schmerzhaft aufwärts gerichteten Blicke, glaube ich einer Niobegruppe angehörig. Wenigstens ist es angenehm, sich die schöne Fabel in diese schöne gepeinigte Seele zu denken, die sich hier viel schöner, mehr griechisch-classisch ausspricht, als in den mir immer etwas gespreizt, theatralisch, römisch-affectiert, forciert erschienenen florentiner Statuen. Und stammt nicht dieser Kopf von der Niobegruppe, welche Pausanias in der Grotte über dem Dionysostheater gesehen hat (I, 21, Attika)?

Sybel, der ihm die Nummer 2907 in seinem Kataloge der Sculpturen zu Athen gibt, merkt ganz in diesem Sinne dazu an, dass der Kopf im Asklepieion gefunden worden sei.

Noch zwei Marmorbildwerke dieser dunklen Stube verdienen andächtige Betrachtung. Das eine ein Mannes-haupt, leicht nach links geneigt, dem die Hände ineinander geschlagen auf der linken Seite des Schädels haften. Ich denke mir dazu einen Jünglingskörper, der nachlässig gegen einen Pfahl gelehnt stand, sich so, in die Welt hinausschauend, wollüstig reckte und streckte, das Bild des heitersten Behagens und Genießens, alltäglich und gewöhnlich und eben deswegen völlig gleichmäßig, wie man es so zu jeder Stunde noch im Süden, auf den Stufen der Hafendämme in Venedig, schon auf der Riva der Schiavonen, sieht. Die kurzen, lockigen Haare und ebenso die Augenlider sind sehr scharf ausgearbeitet. Der Kopf ward erst 1875 im Nordwesten von Athen gefunden. Sein Abbild sollte keiner Zeichenschule fehlen und keinem, der die schlichte Natürlichkeit des Alterthums liebt. Ich habe seinen Abguss mir gegenüber stehen und sage mir bei jedem neuen Blicke darauf: welche Freude würde es Goethe gegeben haben, wenn er diesen Fund erlebt hätte! Und dann mache ich mir Vorwürfe, dass ich habe, dem es nichts nützt und der es darum auch nicht verdient, was jenem wahrhaft erhabenen Geiste fehlte, bei dem sich jeder classische Eindruck sofort in classische Worte umschmolz. Martinelli hat den Kopf, bei Sybel Nummer 2906, vortrefflich in Gips nachgebildet. Sein Katalog bezeichnet ihn mit Nr. 219.

Das andere Bruchstück, Sybel Nummer 2891, ist ein Frauenhaupt alleredelster Art, bester Arbeit, größten Stils. Die Nasenspitze ist ihm abgeschlagen, das Kinn verletzt. Das Haar wallt zurück, den Hinterkopf scheint ein Metallhelm gedeckt zu haben. Man schiebt dem Kopfe den Namen Athene unter. Etwas göttlich Erhabenes hat er. Das ist große Kunst, keine Genrebildnerei. Erhabene Heiterkeit und Lauterkeit lächelt um die Lippen, und, um das Technische der Arbeit zu bezeichnen, muss man an das Vornehmste mahnen, das in unseren Museen bekannt ist, an die schöne Frau von Milo, an die Hera der Villa Ludovisi und an die Athene, die auf dem Capitol bewahrt wird. Eine Spur in ihrem Ohrläppchen weist auf Metallringe hin, die dort angehängt waren, correspondierend mit dem Bronzehelm. Der Kopf ist auf der Nordseite der Akropolis, nahe dem Bahnhofe, gefunden worden, dort, wo einstmals die antike Stadt gedrängt voll Tempel stand und wo man leider wieder den geschäftigsten Theil des neuen Athen hin versetzt hat. Dieses eine Beispiel lässt ahnen, wie viel der Kunst hier wiedergegeben werden könnte, wenn man nachgraben dürfte, statt die modernen Barbaren schonen zu müssen.

Viel Geschmeide und Thongefäße sind neben diesen Sculpturresten in diesem ersten Zimmer ausgestellt; in dem Glaskasten links neben der Thüre ein weißer attischer Lekythos, eine Grabvase, welche ich mir um ihres Bildes willen als Orestes-Vase auszeichne. In der Mitte des Bildes steht die bepalmte Stele, eine Binde, die Tenia, um ihren Fuß geschlungen. Links schreitet ein nackter

Jüngling herzu. Sein Körper ruht auf dem linken Beine, das rechte ist im Knie schon zum nächsten Schritte gebogen und gehoben. Die Arme streckt er vor sich und hält in der rechten hohlen Hand aufrecht das Alabastron, um damit das Grab zu salben. Sein Profil gibt ein ganz individuelles Gesicht zu sehen, so dass man selbst hier bei diesen Vasen versucht wird, die Frage aufzuwerfen, ob nicht auch bei diesen Kunstwerken, wie in den Marmorbildern, der Wunsch und Versuch einer Portraitierung des Verstorbenen oder seiner ihn ehrenden Nachkommen versucht worden sei. Diese Vase und das andere, nicht weniger individuell charakterisierte Gesicht der Frau, welche von Charon zum Einsteigen in den Kahn eingeladen wird, ebenfalls auf einem attischen Lekythos dargestellt, welcher in der Sammlung Rossopulos befindlich ist, stellen mir beinahe dieses Bestreben außer Zweifel. Ideal construierte keine uns in ihrem Gebaren bekannte Kunst so eigenthümlich die Gesichter. Alle idealen Typen sind geist- und seelenloser, dafür aber makellos schöner. Diese beiden Köpfe, die mich so sehr ergreifen, haben das Eigenthümliche der Charakterbildungen des Lionardo, ohne absolut schön zu sein, das heißt, ohne mit den äußerlichen körperlichen Linien das Schönste des Menschenmöglichen zu geben, doch als das Schönste zu erscheinen. Die Seele überwiegt in ihnen das körperliche Vermögen.

Langes, strammes, ungelocktes, aber sehr dichtes Haar fließt dem Jünglinge tief in die Stirne, länger noch neben den Schläfen in den Nacken herab. Das Profil spricht in jenem feierlichen Ernste, der auch auf dem Eleusis-

Relief den Charakter einer religiösen Handlung bezeichnet. Die ganze Physiognomie ist ein vollständiges Cinquecento-Gesicht, und auch die Körperhaltung hat etwas von dem Strammen, Gespannten, wie es z. B. Gestalten des Signorelli zeigen. Ihm gegenüber, auf der anderen Seite der Stele, kommt ein schöner, edler, etwas älterer, aber nicht so tief ergriffener, vollbärtiger Mann herbei. Er stützt sich im Gehen mit der Rechten auf einen hohen Stock. Dabei ist dieser Arm und die rechte Schulter entblößt, der andere Körper aber in die Toga eingeschlagen. Er assistiert offenbar nur dem Opfer, sacrificiert nicht selbst mit. Es ist merkwürdig, wie deutlich dieses in der Erscheinung beider Gestalten ausgesprochen ist und um wie viel würdevoller durch diesen Contrast noch der Jüngling erscheint. Mir, der sich überall die antiken Dichtungen mit antiken Bildwerken zu illustrieren sucht, ist dieser Jüngling Orestes, der, eben von Mykenae angekommen, das Grab seines hingemordeten Vaters Agamemnon schmückt und salbt, ist der bärtige Mann sein Pfleger Pylades, und ich lese im ernsten Gesichte des Sohnes die erhabenen Verse, womit die Rede des Orestes die Tragödie der Todtenspenderinnen eröffnet:

„O Hermes, der im Hades herrscht durch Vater Zeus,
Sei Retter, sei Mitkämpfer mir, dem Flehenden!
Denn aus Verbannung kehr' ich heim in Argos' Reich.
Zum Vater ruf' ich, welchen dieser Hügel deckt:
Erhöre mich, vernehme, was mein Mund gelobt! . . .
Denn Gott gehorsam, schwör' ich nun an Deinem Grab,
Dein Blut zu rächen, Vater! Höre liebend mich
Und nimm von mir dies thränenreiche Gruftgeschenk."

Und mir also diese Zeilen des Aeschylos zu illustrieren, ließ ich mir dieses Vasengemälde von Gilleron copieren.

An der Wand gegenüber auf dem offenen Holzgestelle, links neben der Thüre, die in ein zweites Gemach führt, steht eine bauchige schwarze Thonvase, eine Amphora, aus Attika. Das Bild ist roth auf schwarzem Grunde. Rechts empfängt eine Jungfrau, den Henkelkrug in der herabhängenden rechten Hand, mit nach links gewendetem Gesichte zwei von dorther hinzukommende und ersichtlich eben erst angekommene Wanderer, blutjunge, bildschöne Jünglinge. Beide tragen den eigenthümlichen viereckigen thessalischen Reisehut, kurze Reisemäntel, die nur bis zum Knie reichen und auf der rechten Schulter genestelt sind. Alles andere an ihnen ist nackt. Zierliche und sehr sorgsam, ganz ins Einzelne angedeutete Ringellocken kräuseln sich unter dem Hutbande, das über den Hinterkopf gespannt ist, so wie es heute die Frauen befestigen, in den Nacken herab und nach den Wangen hervor. Ihre Gesichtszüge sind typisch edel, ganz das, was man classisch nennt und als classisch im Begriffe trägt; dabei freundlich und lächelnd fragend. Beide junge Männer halten hohe Stäbe, der dem Mädchen zunächst gegenüberstehende hat den seinigen im Gespräche lässig gegen die Schulter gelehnt, um seine Rede nachdrücklicher mit der dadurch freigewordenen rechten Hand zu accentuieren. Das Gemälde ist durch diese Handbewegung förmlich beredt geworden. Eine ähnliche Einladungsscene zum Trunke sieht man bei Maisonneuve, Band II, Tafel XI, abgebildet. Ich weiß, die Archäologie wird dieses als eine mystische Einweihungs-

scene deuten, in der Jungfrau sogar eine Göttin sehen wollen. Mir sind das antike Novellenbilder und als solche auch Illustrationen antiker Dichtungen. Der junge Mann sagt eben mit demonstrativer Geberde:

„Nichts Schöneres wüßt' ich, als wandeln,
Wo sich üppig bläht die Wiese,
Wo gelind' anfächelnd Zephyr
All umhaucht süßlichen Duft."

Sie dagegen bietet ihm einladend den ersten Labetrunk der Gastfreundschaft, und warten wir noch wenige Minuten, so werden wir auch die anderen anakreontischen Verse sich ganz bildlich erfüllen sehen:

„Mit dem Rosenkranz die Scheitel
Uns umwindend, sind wir Zecher
Hier vergnügt bei heitrer Lache.
Zu der Harfe tanzt ein Mägdlein
Mit dem rundgeschmiegten Füßchen;
Und es rauscht ihr auf der Schulter,
Von dem Epheuschwank, der Thyrsos.
Und ein weichgelockter Knabe,
Gegenüber dort, guitarret,
Aus dem duftigsüßen Munde
Melodien laut ergießend."

Und wem diese anakreontische Lösung des Bilderräthsels zu leichtsinnig klingt für den ernsten Charakter des Gemäldes, der mag sich darein die andere Scene denken aus der Elektra des Euripides, wo Orest und Pylades, vor die Bauernhütte bei Mykenae gelangt, die Königstochter in der Gewandung „einer Dienerin den Krug Quellwassers herschleppend" sehen und „lauschen

wollen, ob sie aus dem Munde der Sklavin dort ein Wort erspähen, das zustatten kommt dem Zweck, der ihn und Pylades hergeführt in dieses Land".

Wie dieses nun aber auch sei, ob eine mystische, eine dichterische Erinnerung hinter diesem Bilde steht, mich ergriff es so sehr, dass ich mich ernstlich in den Gedanken verliebte, dem Gemälde selbst etwas auf den Leib zu dichten, ihm eine Novelle nach- oder eigentlich abzuschreiben, welche auf dem Hügel unter dem Dionysostheater in dem abgelegenen Landhause an der Stelle des heutigen kleinen Kirchleins mit dieser Scene zu beginnen, nach einem anderen Vasengemälde auf dem Cap Kolias sich fortzusetzen und oben im Aphroditewäldchen auf dem Hymettos bei dem heutigen Kloster Kaseriani, wo einstmals in der Felsschlucht der verschlagene Tempel der unzüchtigsten Liebesgöttin, wieder nach einem Vasenbilde zu schließen hätte. Und weil dort alles voll von Lorbeerbäumen ist, schon den Weg dort hinauf Oleanderstauden dicht verwachsen halten, wird dann auch der Lorbeerstreif oben am Halse dieser Vase in der Geschichte bedeutungsvoll mitzuspielen haben.

Bis dahin aber, so lange diese Novelle nicht geschrieben ist, da doch Goethe ein ganz classisch, antik griechisch geartetes Gemüth hatte, benutze ich dieses Bild auch, mir den Goethe'schen Wanderer zu illustrieren, wie er „am Abend heimgekehrt zur Hütte, vergoldet vom letzten Sonnenstrahl, empfangen wird von solch einem Weib", indem sich doch dieses Gedicht, wenn es auch modern geartet ist, leicht ins Altclassische übertragen läßt.

Unter den Vasen dieses ersten Zimmers gefiel mir noch eine andere besonders, die nahe der eben beschriebenen auf demselben offenen Holzgestelle steht. Ein Kentaur ist ihr aufgemalt, der an einem ausgerauften, entlaubten Baume in die Äste gebunden zwei Hasen auf der rechten Schulter trägt. Mit der Linken hält er ein zweihenkeliges Trinkgefäß hin, als verlange er, dass man ihm einschenke. Zierlich ist ihm in breiten, regelmäßigen Falten ein Mantel über den Unterleib und zurück über den Roskörper, dort wo sich Mensch und Thier verschmelzen, gelegt. Es ist nicht möglich, zugleich mehr Bild und decorativer Schmuck zu sein als dieser Pferdemensch. Das hat die griechische Kunst unübertrefflich verstanden, dass seitdem und im Vergleiche zu ihren Werken unser ganzes häusliches Leben ungeschmückt erscheint und ihr nur abgeschrieben werden kann. Man muss sagen, es ist in dieser Hinsicht auch nicht ein neues Bildzeichen erfunden worden, das in seiner Grundlage, in dem Motive bei den Griechen nicht wenigstens im Keime schon dagewesen wäre. Alles wirklich Neue sind abscheuliche Geschmacklosigkeiten, welche nicht den Bestand eines halben Jahrhunderts für unsere Sinnenlust behielten.

In einem Nebenzimmer zur Rechten werden beinahe nur Thongefäße und Bruchstücke von Thonbildern bewahrt, dann einige Reihen von langhalsigen, zweihenkeligen Gefäßen, Todtenklagen und, wie ich glaube, Brautzüge darauf gemalt, die ich zu dem Ausgezeichnetesten rechne, das uns das beste classische Alterthum überliefert hat. Ich konnte mich an dieser Gemäldegalerie in Stunden der hingebendsten Betrachtung nicht satt sehen. Niedergekniet bin ich vor

diesen Gefäßen, um die Bilder besser sehen zu können. Und eines ließ ich mir zum bleibenden Besitze, weil sein naiver Ausdruck mich unwiderstehlich gebunden hatte, von Gilleron getreu im Umrisse copieren. Ich weiß, daſs man die Darstellung auch auf den eleusinischen Mysteriencult deuten kann und wird. Mir gefällt es, darin das Vorspiel der Aldobrandinischen Hochzeit zu sehen. Auch hier ist aus der Miene und der Haltung der Gestalten der durchaus religiöse Charakter der Feierlichkeit erkennbar. Geradezu ergreifend in diesem befangenen, ernsten Ausdrucke ist das Brautpaar, und diese zwei Gestalten gehören mir darum zu dem Schönsten, das die Welt überhaupt zu sehen hat. Diese zwei Gebilde stehen auf der Rangstufe inniger, naturwahrer antiker Dichterworte, und Lobenderes weiß ich nicht zu sagen, der ich die griechische Dichtkunst durch Fülle und Erhabenheit der Bildersprache und durch Seelenwahrheit der Empfindung jede andere überragend glaube, sie für das höchste Wort halte, welches die Menschheit jemals gesprochen hat. Beide jungen Leute schlagen die Augen nieder. Er hält das Mädchen mit seiner Rechten an ihrer Linken und so um das Handgelenk gefaſst, wie die Leute sich heute noch im ganzen Oriente führen. Er hat lange Locken, einen über die Stirne vorschattenden Myrtenkranz. Ich lasse ihn mir eben zum Mädchen die anakreontischen Verse sprechen:

„Mich erfreut's, mit dir zu leben,
Denn du hast so holde Sitte",

die man hier wahrlich ausgeprägt sieht. Fackeltragende Jungfrauen mit ernsten Gesichtern, beinahe statuenhaft

strengem Ausdrucke empfangen und geleiten das Paar. Denn die Braut wurde gewöhnlich erst bei eintretender Dunkelheit aus dem elterlichen Hause in das des Bräutigams überführt und die wegweisenden Fackeln dazu bedeutungsvoll an der heiligen Flamme des heimischen Herdes entzündet.

Das Ganze ließe sich gar wohl als eine Illustration in Hesiods Schild des Herakles einfügen, zu dem dort geschilderten Brautzuge:

„Die Bewohner in Reigen und jubelnder Wonne
Freuten sich; denn die auf herrlich berädertem Wagen
Brachten die Gattin dem Manne, und mächtig erhob sich das Brautlied;
Fernhin blinkte der schimmernde Glanz von den brennenden Fackeln
Dort in den Händen der Diener; die Frauen, hellblühend in Wonne,
Giengen voraus, und scherzende Chorreih'n folgeten ihnen.
Unter der hellen Syringen Getön laut sangen die Männer
Aus holdseligem Munde, davon rings tönte das Echo;
Andere führten zum Leiergetön' anmuthigen Tanz auf.
Weiter davon dann schwärmten die Jungen zum Klange der Flöten,
Manche davon laut scherzend mit lustigem Sprung und Gesange,
Manche mit hellem Gelächter; vom Flötenspieler geleitet
Gieng ein jeder voran; rings herrschte die Wonne, der Reigen,
Jubelnde Lust in der Stadt."

Auf der Rückseite glaube ich die Eltern zu erkennen. Will man aber darin eine Einweihungsscene in den Glauben an die Demeter sehen, so kann doch wohl auch dieses Gemälde nur die beste Meinung von dem guten Glauben jener Religion geben, denn so abgebildet wurde nichts, das in seinem Ursprunge, im Grundgedanken und auch im ersten Cultus gemein und roh, lächerlich und absurd gemeint ge-

wesen wäre. Nur den Fresken des Giotto, Cimabue und Fra Angelico sind an seelensprechendem Ernste, an Tendenz und Überzeugungskraft diese Vasenbilder zu vergleichen.

Eine Todtenvase mit der Klage um den aufgebahrten Leichnam, die daneben steht, zeigt denselben tiefen Ernst der Mienen und dieselbe Energie der redenden Geberden. Ihr Gemälde wird aber noch weit übertroffen durch die größere Grabvase, welche am anderen Ende des Zimmers allein auf einem runden weißen, unangestrichenen, dürftigen Holztische steht. In Sammet, Gold und Edelstein gehört das gefasst, nicht also barbarisch vernachlässigt, jeder muthwilligen Hand preisgegeben. Die Vase ist auch wie die eben geschilderte hochhalsig und zweihenkelig, nur größer und daher auch dem Bilde zu größeren Gestalten Raum gebend. In die Malerei konnte mehr Detail eingetragen werden, auch sind mehr Farben, besonders ein tiefes Violett, mit glücklicher Wirkung zur Anwendung gekommen. Der Verstorbene liegt auf dem Paradebett. Um ihn stehen die Klagenden, die Haare aufgelöst, die Hände in den leidenschaftlichsten Geberden bewegt, stummen und lauten Schmerz abwechselnd in den Zügen, dass die großartigen Verse der Ilias, der Jammer des Achilleus und seines ganzen Hausgesindes um den Leichnam des Patroklos, hier verkörpert erscheinen. Mittelst dieses Bildes und des Gedichtes kann man sich wahrhaftig hinein versetzen in einen der eigenthümlichsten Momente des antiken Daseins. Es ist unmöglich, dass einem, wenigstens von diesem Augenblicke, irgend eine Lücke in der Vorstellung bleibe. Ich frage, hat es Alma Tadema in seinem gerühmten aegyptologischen Ge-

mälde des Todes der Erstgeburt so weit gebracht im seelischen Ausdrucke des Schmerzes, der Todtenklage? Und welche ganz anderen, bescheidenen Mittel standen hier nur dem Töpfer zu Gebote im Vergleiche zur Palette, worüber unsere Ölmaler verfügen! Und unwillkürlich musste ich doch immer wieder bei jeder neuen Betrachtung dieser Vase an jenes heutige Ölgemälde denken, weil es ebenso die Klagescene gruppiert, die Gesichter absichtlich erzwungen im Profil darstellt, den Leichnam so ausgebreitet, die Klagenden so geneigt, ihre Haare so zerwühlt und regenartig in Streifen herabhängend, wie fließend, wiedergibt. Ja, so ähnlich finde ich schließlich diese zwei Gemälde, dass ich mir kaum vorstellen kann, es habe Tadema das seinige ohne die Inspiration durch diese attische Vase concipiert. Aber kann man noch zweifeln, wenn solches auf einer Thonscherbe möglich und üblich war, dass es die griechische Kunst in der Malerei und bloßen Zeichnung ebensoweit als in der Plastik und Architektur gebracht hat, in welchen beiden Disciplinen sie auch der anmaßlichste Verstand des neunzehnten, dieses eingebildetsten aller Jahrhunderte, doch noch immer als unübertroffenes, vielleicht sogar, in muthlosen Augenblicken der Selbsterkenntnis, als unübertreffliches Muster erkennt? Ich behaupte — und das ist das abschließende Resultat eines angestrengten Studienjahres in Griechenland und wird sich wahrscheinlich jedem so darstellen, der diesen letzten Trumpf des Studiums auf seine Universitätsbildung setzt — ich behaupte, in nichts Künstlerischem dürfen wir die Griechen uns untergeordnet, in allem wenigstens gleich, und in dem, was inspirierte Nach-

ahmung der Natur ist, müssen wir sie uns weit übergeordnet denken.

Auf einem schmalen Verbindungsgange zu drei anderen Zimmern lehnen kleine bildliche Grabsteine, Inschriften, Köpfe, stehen auch mittelmäßige Statuen, alles nur inhaltlich, nicht künstlerisch und ästhetisch, von Wert. Dasselbe gilt zum größten Theile auch für das im mittleren Zimmer Gesammelte. Hier liegen zum Beispiele ganze Hügel von Henkeln riesiger Thongefäße geschichtet, die man aus dem Schutte von Athen aufgehoben hat, weil sie mit dem Stempel ihres Verfertigers versehen sind. Im ersten Anblicke dieser Hügel frägt man vielleicht mit den Versen aus den Fragmenten des Aristophanes:

„Was fang' ich Ärmster nun an mit dir,
O du Krug, verfallen dem Scherbengerichte?"

Aber man darf sich beruhigen. Es ist schon ein Gelehrter da, der darüber ein eigenes Specialwerk projectiert. Und gewiss hat dieses seinen Wert. Es gibt uns nicht nur eine Menge von Handelsfirmen des alten Athen, auch wenn es nur wäre, dass dadurch unsere antike Namenskunde, sozusagen der griechische Kalender, bereichert würde, hätte es schon große Bedeutung und stiftete dem Culturforscher Nutzen nach allen Seiten. Auch habe ich selbst mich dann auf meinen ausgedehnten Spaziergängen durch die Campagna von Athen eifrig um diese Vasenhenkel umgesehen und eine ansehnliche Menge von bestempelten mit nach Hause gebracht. So spricht hier alles. So geschwätzig sind nicht nur alte Leute, auch alte Länder.

Im vorletzten, vierten Gemache sind die Thonbilder

ausgestellt, die vielen zierlichen Statuetten, welche in jüngster Zeit der Boden von Tanagra in großen Mengen und früher vereinzelt wohl auch das einmal so kunstreich geschmückte Megara geliefert haben. Mich überraschte besonders eine kleine Thonfigur, die ganz wie der Falstaff oder irgend eine der komischen Figuren aus Heinrich IV., auch so herausfordernd hingestellt, erscheint mit ausgespreizten Beinen, als erzähle der steinerne Held eben das Abenteuer von Gadshill. Das kann nur eine Lustspielgestalt sein. So, denke ich mir, müssen die Helden des Aristophanes, zum Beispiele Kleon in den Wespen oder der General Lamachos in den Acharnern, aufgetreten sein. Dieses kleine Thonfigürchen verkörpert mir ein Stück antiker griechischer Komödie.

Auf dem Mittelschranke steht eine kleine Venus, die aus der aufgeschlagenen Muschel taucht, reizend im Gedanken, die Ausführung schwach. Aber man fragt sich, warum nicht ein heutiger Künstler diesen Einfall aufnimmt und makelloser durchführt. Dasselbe sollte mit einer anderen Frauengestalt versucht werden, die aus einer entfalteten Blume steigt, ein wahrer Blumengeist. Die kleine Figur hat ihresgleichen in einem Vasengemälde, welches Dubois Maisonneuve im III. Bande auf Tafel XXXIX seines großen Werkes veröffentlicht. Nur daſs dort der Ausdruck etwas Schmerzlich-Wildes hat, die Augen weit aufgerissen sind, zwei geflügelte Genien, welche auf anderen Blumenkelchen sitzen, der Frau einen dunklen Schleier vom Haupte ziehen. Aber aus Blumenblättern steigt auch jenes Haupt. Die technische Arbeit hier an dieser Terracotta

ist auch nicht ausgezeichnet, aber musterhaft anmuthig die Idee ausgesprochen, gewissermaßen nur hingehaucht und das bis ins kleinste Einzelne hinein. Es ist nicht zu sagen, was durch immerwährende Wiederkehr in diese Sammlung zu lernen ist.

6. Im Unterrichts-Ministerium.

Schwer zugänglich, ohne bestimmte Empfangstage und ohne dass eine feste Stunde dem allgemeinen Besuche angeboten wäre, ist eine andere öffentliche Sammlung von griechischen Alterthümern im Unterrichts-Ministerium in der Hermesstraße. Man läuft ein halb dutzendmal hin, um endlich einem widerwilligen Beamten zu begegnen, der unfreundlich die zwei Zimmer aufsperrt. Staub und Acten füllen sie beinahe noch mehr als Vasen, Statuetten und Büsten. Und doch ist darunter manches ganz Ausgezeichnete versteckt; so eine große Männerbüste, bei Sybel Nr. 3756, bärtiger Kopf, sie nennen ihn dort Epikur, auch wohl Metodoros, den Schüler jenes Philosophen. Ich würde mir auch einen Plato in das Gesicht denken können, nicht den affectierten, wie ihn unsere Schulphilosophie sich ausgebildet hat, sondern den wahren, kräftigen, wie er hier ersteht, wenn man seine Schriften, wie ich es das Jahr über gethan, herumwandelnd auf dem Boden der Akademie gelesen hat, so gelesen hat, wie sie entstanden sind, mit demselben Gesichtskreis im Auge. Die Büste zeigt späte Arbeit, mit großen Zügen den Willen einer starken Charakteristik. In dieser Weise ist sie geradezu vollendet und kann den Tendenzen und Bedürf-

nissen unserer Zeit als Musterbild dienen. Sie soll nahe dem Orte, wo jetzt das Hôtel Grande-Bretagne steht, gefunden worden sein, als man dort den Hügel abgrub, um den zum königlichen Schlosse aufsteigenden Garten anzulegen.

Noch eine andere Büste zog mich an, ein kleiner Kopf, dem sie den Namen Dionysos beilegen, im Piräus vor nicht sehr langer Zeit gefunden, ein wahres Ideal griechischer Anmuth und Lieblichkeit. Wieder und wieder lockte es mich zu diesem Köpfchen zurück. Es gehörte offenbar einer Hermessäule an. Die aufmerksamste Besichtigung verdienen drei kleine Thonscherben mit schwach erhabenen Bildern aus der Phrixossage. Sie scheinen irgendwohin als Votivgeschenke gestiftet gewesen zu sein und helfen mit, den Begriff zu festigen, wie in jederlei Kunst und mit jedem künstlerischen Handwerke die antiken Griechen das Beste dargestellt haben, was die Menschheit je gesehen hat. Dass man auch heute noch in dieser Weise einiges vermag, wenn das Können nur durch einen starken Factor unterstützt wird, sah ich dann an einigen Formen und den darin gearbeiteten Mustern kleiner, sogenannter Statuetten von Tanagra, welche Fälschern eben abgenommen worden waren und hier zur Warnung für solche, welche sich heute in Athen in diesen Handel einlassen, aufgestellt sind. Auch ließ ich es mir durch diese Besichtigung gesagt sein, nach nichts Kostbarem dieser Art Gelüste zu tragen. Es sind diese Nachbildungen des neunzehnten Jahrhunderts kaum von den dreihundert Jahre vor Christi geformten Originalien zu unterscheiden. Nun kam mir aber solchen Beweisen einer immer fortwährenden Geschicklichkeit gegen-

über die Frage, warum die heutige Regierung, die diese Nachahmung als einen Betrug straft, was ganz lobenswert ist, denselben Trieb nicht zu einem redlichen Geschäfte verwendet, indem sie diese Handwerker anleitet, zu geringen Preisen, aber für den Erwerb der ganzen Welt gesetzlich anerkannte Copien zu verfertigen. Sie orientiere sich darüber, welche große Menge von Gipsgießern, von Thonbildnern, Bronze- und Marmorarbeitern auf diese Weise in Neapel, Rom, Florenz, Carrara und so in vielen anderen italienischen Städten ihr Brot finden. Hunderte und Tausende und endlich auch Millionen sind auf solche ehrliche Art von einer griechischen Kunstindustrie zu verdienen, und damit käme man hier auch dahin, dass es nicht mehr wohlfeiler wäre, Marmorvasen, die man zum Schmucke einer Stiege braucht, durch den Schweizer Martinelli aus Carrara sich liefern, statt sie hier anfertigen zu lassen, wo die Berge von Marmor auf wenige Schritte nahe stehen.

7. In Privathäusern.

Indessen, um die griechische Kleinkunst in ihrem ganzen Umfange zu schätzen, muss man in Athen auch in die Privathäuser eindringen. Es ist beinahe keines, wo sich nicht irgend ein merkwürdiges Stück der Vasenmalerei, der Thonbildnerei, eine Münze oder ein geschnittener Stein, eine kleine Bronze, ein Marmorstück, eine Inschrift findet. Sehr oft ist es ein Werk ersten Ranges, wie keines der Museen außerhalb Griechenlands sich dessen zu rühmen

hat, und manchmal sind es so große Sammlungen, dass man sich sagen muss, es übertreffen diese gar sehr, was heute in irgend einer unserer Städte von der bescheidenen Bedeutung und dem mäßigen Umfange des modernen Athen an Kunstwerken bewahrt wird, und man sich nicht erstaunend genug fragen kann, wenn dieses am dürren Holze möglich ist, was geschah damals erst, als der Stamm und die Zweige grünten und blühten? Nicht vorzustellen ist es, auch nicht mit der überschäumendsten Phantasie, was das alte Athen an Bildern und Statuen, Vasen, Gemmen und Geschmeiden, künstlerischem Geräthe von den Tempeln und Plätzen bis in die Häuser und Gräber hinein zu sehen gab.

Solch eine Spur der kostbaren Vergangenheit ist bei dem Zuckerbäcker Pawlides in der Aeolus-Straße die kleine Bronzestatuette einer Aphrodite, welche sich das Band um die Brust schlingt, womit die antiken Damen das heutige Mieder ersetzt zu haben scheinen. Züchtig und ohne jede hässliche Nebenabsicht des Gefallens für fremde Augen besorgt sie das. Die rechte Hand wickelt das Band ab und ist im Begriffe, es über die Brust zu legen, indessen die linke das schon umgeschlagene in der Mitte der Brüste festhält. Zwei Verszeilen aus den Fragmenten des Aristophanes werden dabei verständlich, aus der zweiten Ausgabe der Weiber am Thesmophorienfeste:

„Sie schlug zurück das Unterkleid und löste
Die Binde, die den Busen ihr umfieng",

und die andere Stelle einer unbenannten Komödie:

„Mein Busenband war los,
Die Nüsse fielen mir heraus."

Der Oberkörper lehnt sich etwas zurück, die Schenkel sind ganz naturalistisch etwas voll und fleischig dargestellt, lieblich und zierlich jedoch der Ausdruck der Mienen. Im Haare, das bei den Schläfen zurückgestrichen ist, sitzt ein Diadem. Der rechte Fuß ist leicht gehoben, sie steht also fest auf dem linken. Martinelli verkauft davon einen Gipsabguss. Warum dem Figürchen übrigens ein göttlicher Name beigelegt werden muss, ist nicht recht zu begreifen. Es kann so gut als die Thonstatuetten von Tanagra ein Genrebild sein. Der schwerere Metallgehalt bringt doch nicht einen unvermeidlich gewichtigeren geistigen Inhalt mit. Die Bronze wurde von Herrn Pawlides selbst in seinem Garten zu Ampelokipi gefunden und zwar als etwas dem Alterthume schon Kostbares, wohl verwahrt in eine kleine Bronzeschachtel, deren Bruchstücke er mit dem Figürchen zeigt. Es wäre wieder eine hübsche Novelle mit dieser Statuette zu verbinden, wie sie vor anstürmenden Barbaren sorgsam in einem Myrtengesträuch vergraben und dann jetzt, Jahrhunderte später, vielleicht in Verbindung mit einem neuen, dem ersten ähnlichen Liebesabenteuer, ausgegraben wird, die Schutzgöttin der Liebe, so antik-heidnisch den unsterblichen Segen übend. Vielleicht ließe sich sogar Sokrates in den Hintergrund stellen, der hier geboren ist, dessen Demos Alopeke war und den man sich mit Plato, wie es im Phaedros geschildert ist, gar wohl die Strecke neben dem Ilissos herauf nach Ampelokipi zu, die Schluchtwege in den Anchesmos hinein, akademisch lustwandelnd denken kann, sowie ich es an manchem grünen Wintertage ihnen nachahmend gethan.

Ein Vergleich mit dieser Statue stellt sich für denjenigen alsbald fest, der die reizende kleine Bronze des Münchener Antiquariums kennt, welche Lützow in seinem Werke „Die Münchener Antiken“ als eine die Sandalen lösende Aphrodite geschildert hat. Jedes seiner Worte, welche er dort mit glücklicher Wahl zum Lobe der Unbefangenheit, der schlichten Anmuth des kleinen, nun in München bewahrten griechischen Bildes gefunden hat, läſst sich auf diese andere, den Busen verschließende Liebesgöttin anwenden.

Die schönsten Thonfiguren sah ich bei Herrn Lambros: einige Venusstatuetten, wie man vermuthet, jonisch-kleinasiatischen Ursprunges, nicht eine Handspanne hoch, von solcher Körperzierlichkeit, daſs man sich fragen könnte, ob es der Eindruck, den irgend eines der berühmtesten Marmorbilder unserer Museen gibt, mit der Meinung aufnehmen könne, welche vom Liebesreize dieser Göttin durch dieses ihr kleinwinziges Abbild uns vermacht worden ist. Die Kunst, groß im Kleinen zu sein, habe ich nirgends so verkörpert gesehen, als in diesen ursprünglich gewiſs nur nebensächlich und gering gewerteten, gebrechlichen irdenen Gestalten. Auch sah ich solche kleine Gebilde von Herrn Lambros an durchreisende Liebhaber des Schönen um Summen verkaufen, die man heute nicht für die Marmorgötter von Paris und München zahlt.

Unter den Genrebildern, die ich bei Herrn Lambros bemerkte, machte mir eine Knöchelspielerin den größten Eindruck. Sie soll in Tanagra gefunden worden sein. Die Gestalt würde aufgerichtet wohl einen Schuh hoch

sein. Sie hockt aber in dichte Falten eines weiten weiblichen Gewandes verschlungen und hat das Auge auf den Boden geheftet, wo die Hand die Würfel eben geworfen zu haben scheint. Die Farben sind noch sehr erkennbar. Sie verstärken den Blick. Die Spannung desselben, das Schauen und die ganze Theilnahme der kleinen Gestalt ist das Außerordentlichste, was mir in dieser Weise vorgekommen ist. Mich mahnte das an eine Molière'sche Lustspielscene. So wahr ist es, so durchaus realistisch und doch so edel vergeistigt, so in eine allgemeine Bedeutung emporgehoben zugleich. Das gibt den Begriff von dem Künstlerischen im Handwerke, was ernst im Lustspiele, groß im Kleinen und daher bedeutsam auch in einem unscheinbaren Thongebilde sein kann. Insoferne ist durch diese Funde von Tanagra etwas ganz Neues und ungemein Nützliches für unser tägliches Handwerk zu lernen und der Erwerb recht vieler solcher Statuetten für unsere Gewerbesammlungen allerdings nicht bloß ein Luxusgeschäft, sondern eine wohlthätige Leistung. Sie geben zum erstenmale zu sehen, wie man, ohne affectiert zu sein, im Kleinen zierlich bilden könne, was alle Sèvres- und Vieux-Saxe-Figuren nie vermochten.

Die reichste Privatsammlung Athens ist die des Professors Rossopulos. Schon der Hof, der Vorraum, die Stiege des Hauses dienen den Alterthümern. Das Wertvollste ist im oberen Stocke bewahrt. Es ist nicht zu sagen, was ich dort in fünf engen, niedrigen Zimmern an Kunstsachen zusammengedrängt sah, in solcher Fülle, dass sich der Eigenthümer selbst kaum mehr darin bewegen kann,

und sehenswerter als so vieles, was unsere Museen besitzen, weil nicht ein Splitter darunter ist, dessen griechischer Ursprung zweifelhaft wäre. Hier in diesem einen Hause lässt sich wirklich der ganze Umfang und Wert des griechischen Kunstgewerbes überblicken und beurtheilen. So ist eine Vasenscherbe mit dem Bilde der Antigone, welche auf den unten liegenden Leichnam des Bruders Polynikes Erde streut, das Außerordentlichste, was mir von antiker Miniaturmalerei bekannt geworden ist. Man sieht nur das trauernde, schmerzvolle Köpfchen der Antigone, ihr feines Gesichtsprofil, fein wie die hiesigen Gebirgslinien, wie Aegina nach der Akropolis hinauf erscheint; die gesenkten, eingeschatteten Augen; einen braunen, beinahe schwarzen Trauerschleier, der über das Hinterhaupt nach den Schultern hinabgezogen ist; nicht die Gestalt, nicht die Handbewegungen der aufrecht dastehenden Jungfrau, nur ihr Brustbild, und nicht den todten Bruder. Das alles ist weggebrochen. Aber der Rest der Umschrift über der Stelle, wo der Leichnam lag, stellt die Bedeutung der Persönlichkeit außer Frage und bestimmt zugleich durch den Charakter der Schrift diese Thonscherbe als in die beste attische Kunstepoche gehörig. Das Gesicht ist buntfärbig auf kreideweißem Grund gemalt und schmückte, was noch erstaunlicher ist, das Innere des hohlen, runden Gefäßes. Auf dem Äußeren haftet ein anderes Profilbild, roth auf schwarzem Grunde und geglättet. Nur Lionardo hat gleich tieffühlende und verschlossene Frauengesichter so nachempfunden und gemalt. Vor dieser einen kleinen Scherbe ist es unmöglich zu zweifeln, dass es die Griechen

in der Malerei ebensoweit wie in der Sculptur bis zum Hermes des Praxiteles und in der Architektur bis zum Parthenon und den Propyläen gebracht haben.

Auf einem anderen, etwas größeren Vasenbruchstücke finde ich das Profilbild eines zum Schlage ausgreifenden, bildschönen jugendlichen Kriegers, ein wahrer Achilles — um nicht zu sagen ein Apoll — der mir die Iliade illustriert. Es ist mir nicht anders, als schaute ich in diesem einen Kopfe das ganze Gedicht, als sei alle dessen Schönheit darin condensiert, und so fesselte mich diese Scherbe beinahe noch unwiderstehlicher. Ein kleines Terracottaköpfchen, in Kleinasien gefunden, ernst und wehmüthig, wohl einen Apollo darstellend, wenn es nicht eher einer Hermesstatuette oder einem jener idealisierten Athletenjünglinge angehört, die ich als Todte zu „Seligen", das ist zu halbdivinisierten Wesen, erhoben glaube, ist mir in seinem kleinen Umfange lieber als der pretentiöse Apollokopf im Belvedere. Ein anderes kleines Terracottahaupt, in Tanagra gefunden — ich möchte es beinahe eine männliche Medusa taufen, so schreckbar sperrt es den großen, hilfeschreienden Mund auf, so wild verzerrt starren die Augen gerade heraus, so wüste zerzaust steht ihm das Haar von Stirn und Schläfen ab — läßt mich deshalb nicht mehr los, weil es, im großartigsten Stile gearbeitet, siegreich darthut, wie klein, wie gering die Mittel sein dürfen, um in der Kunst die größte Wirkung zu erzielen. Dieses kleine irdene Köpfchen nämlich scheint ein Koloß und der farnesische Hercules klein daneben. So stehen heute Mozart und Richard Wagner im Vergleiche zu den

von ihnen gebrauchten Mitteln und ihren echt künstlerischen Wirkungen zu einander.

Ein kleines Frauenköpfchen, bester Marmor, erst vor kurzem im Piräus gefunden, ist in allem Technischen nur eine Skizze und doch so ideal und seelisch im Ausdrucke, dass es manche berühmte Meisterwerke überragt. Diese Art Arbeit ist nun gar den Heutigen ganz unmöglich. Davor ersieht sich am allermeisten der Unterschied moderner und altclassischer Kunst.

Ein großes Bruchstück einer der größten attischen Vasen, die es je gegeben hat, zeigt neben zwei anderen, zwischen ihnen stehenden Figuren eine Nike, welche einen Stier zum Opfer führt, und einen bärtigen, jungen Dionysos.

„Mir gefällt des ausgelass'nen
Dionysos schöner Reigen",

diese anakreontischen Verse unterschrieb ich dem herrlichen Gemälde. Man kann vielleicht den ganzen Mischkrug wie im Auftrage des Anakreon entstanden nehmen:

„Künstler, forme mir ein liebes
Trinkgefäß, geweiht dem Lenze!
Kein grauses Abenteuer!
Vielmehr den zeusentsprossenen
Bakchos — — bild' ihn,
Den Nektarspender! Und Kypris auch,
Umtanzt von Hymenäen.
Auch Eros, unbewaffnet.
Auch Charitinnen, lachend
In der Reb' umdunkelndem Gewölb,
Voll Trauben, voll Gezweiges.
Gesell' auch Knaben, schlank und hold;
Wo nicht Phöbos guitarret."

Als Schönheitstypen übertreffen diese vier Gestalten alles, was irgendwo zu sehen ist. So stellt sich sonst nur die Phantasie die Dinge vor; die spröde Malerei scheitert an deren Darstellung, und nur die Natur selbst gebiert manchmal solche olympische Erscheinungen.

Viele Tage brauchte ich, um die Sammlung der geschnittenen Steine des Herrn Rossopulos anzusehen. Ein Demostheneskopf und ein Diomedes, der das Palladium davonträgt, geben Vorstellungen dessen, was die große Kunst auch in diesem Materiale und in solcher Weise vermochte. Ich habe im Kleinen nie Größeres gesehen. Ein anderer Stein zeigt eine Heuschrecke und ein vierter einen Fuchs, der über einen Zweig zu einer vollen Traube hinsteigt oder vielmehr sehnsüchtig hinschielt. Ich fasste sie als Illustration antiker Fabeln. Gewiss entstanden auch im Alterthume eine Menge Kunstwerke durch solche poetische Musterbilder. Dazu gehört auch eine reizende kleine Thonvase dieses Hauses Rossopulos. Sie soll die kleinste sein, die bis heute gefunden worden ist. Auf ihrem Bauche spielt in zierlichster Abbildung ein nackter Knabe mit einem Pudel. So fiel mir auch in dieser Sammlung wieder die große Verbreitung auf, welche das Genre in der griechischen Kunst hatte, ganz im Gegensatze zur römischen, die geradezu dieser Sprechweise ausgewichen zu sein scheint. Weil nun aber in Rom alles symbolisierte und allegorisierte und wir das Römische zuerst gefunden haben, so sind unsere Augen so corrumpiert, dass wir auch hier in all diesem Unbedeutenden große Namen und tiefe Geheimnisse zu entdecken glauben,

wobei denn auch noch gewöhnlich die Gelehrten sich in die entlegensten Abwege verirren, während in Wahrheit nur irgend etwas schlicht Naturgetreues gemeint war und so das entstand, was ich in so überwiegendem Grade als Genre in der griechischen Kunst ausgebreitet finde. In diesem Sinne ist sogar alle griechische Kunst in ihren Anfängen, sowohl die Dichtung der Poeten, wie die Malerei auf den Vasen, die Sculpturen auf den Gräbern und auch die Reliefs der Tempelfriese, Genrebildung. Der ganze Homer, und nicht bloß die Odyssee, wie man sonst wohl manchmal zugestehen will, auch die wildkriegerische Iliade löst sich in eine Reihe von Genrebildern auf. Das Genrehafte liegt nicht im Stoffe, sondern in der episodischen, lebenswahren Darstellungsweise. Denn das Leben erscheint stets episodisch, und die Episode ist immer ein Erlebtes. So gilt auch hier, dass der Ton die Musik macht. Und ich entdecke und bekenne mir immer mehr, dass darin gerade der Grund und die Rechtfertigung meines grenzenlosen Gefallens, meiner unbändigen Vorliebe zur griechischen Kunstsprache und auch zum letzten ihrer Laute noch liege. Aus der gesunden Wurzel der Nachahmung der Natur heraus wuchs alles im eigentlichen Sinne dieses Zeitwortes. Nichts wurde erzwungen und übertrieben. Und so erscheinen mir auch die Gruppen im Zuge der Panathenäen des Phidias, also das Beste, Edelste und Schönste, was die Augen der Menschen je von einem ihresgleichen zu sehen bekommen haben, nur als Genrebild, und zwar genrehafter als irgend etwas seitdem von der Malerei und Sculptur Erschaffenes, aber

freilich genrehaft im edelsten Sinne, so wie der ganze Goethe genrehaft ist, die Osterscenen vor dem Stadtthore im Faust und die Begegnung in Martha's Garten, die Seefahrt des Alexis und die Begegnung des Wanderers mit der „jungen Frau mit dem säugenden Knaben an ihrer Brust", des Wanderers, der über Säulentrümmer und „wegegewandelte" Inschriften tritt, „Spuren ordnender Menschenhand", wie ich diese so oft und eben jetzt hier täglich so genuss- und gedankenvoll streife; genrehaft, wie es die Natur in jeder ihrer Erscheinungen ist, in der kleinsten Blume wie in dem größten und berühmtesten Manne, der in Wahrheit immer viel schlichter, einfacher, das heißt menschenmöglicher, ist, als ihn die Geschichtsschreiber und nun gar die Dramatiker hinstellen, die nicht Genredichter gleich Goethe sind. Und so begreife ich nun, dass meine Vorliebe zur genrehaften griechischen Kunst nichts anderes ist, als mein Bedürfnis nach schönen Natureindrücken, ohne deren Umgebung ich nicht einmal arbeiten kann, stumpf und unfähig bin. Kunst und Natur haben sich hier gefunden, wie sie aus Einem entstammen, und antworten befriedigend demselben Gefühle.

8. Auf dem Friedhofe der Hagia Trias.

Um sich gestehen zu dürfen, dass man alles, was von attischer Kunst, als durch seinen Fund- oder Standort unzweifelhaft beglaubigt, noch vorhanden ist, erfasst habe, muss man seine Wanderung auch außerhalb der Häusermauern von Athen und wenigstens so weit ausgedehnt

haben, als der antike Stadtbegriff reichte. Dazu gehört endlich auch der Piräus und das wenige dort in einem städtischen Museum Gesammelte, zu dem indessen bei den vielen Häuserbauten täglich Neues und beinahe mehr sogar als im Schuttboden von Athen selbst gefunden wird.

Zuerst aber ließ ich mir das Museum der antiken Gräberstraße angelegen sein, den Friedhof vor dem Itonischen Thore neben der Straße zum Piräus hinab, weil er doch zunächst dem eigentlichen Athen ist, seine Denkmale auch zu dem Besten gehören, was uns vom classischen Kunsthandwerke überliefert ward, und sie überdies noch vor allen anderen Monumenten einen besonderen Reiz durch den freien Sonnenschein, durch die frische Luft, durch den herrlichen Rahmen der weiten umliegenden Landschaft, durch die ganze Romantik der Örtlichkeit haben und dadurch, dass sie unverändert noch immer ihrem angestammten Zwecke dienstbar geblieben sind. Ich halte dieses nämlich für „den öffentlichen Begräbnisplatz, welcher in der schönsten Vorstadt sich befindet und wo man von jeher die im Kriege Gefallenen begräbt", wie Thukydides ihn in seiner Geschichte des peloponnesischen Krieges (II, 34) geschildert hat. So sieht man alte Wappenschilde und Dynastien, die seit Jahrhunderten die Krone auf dem Haupte tragen, auch mit einer besonderen Achtung an. Welchen Wert es hat, Kunstwerke auf dem ihnen bestimmten Platze zu belassen und sie nicht in kalte, bloße, feuchte und schlecht beleuchtete nordische Museen zu übertragen, das kann man hier recht ermessen, wenn man von einem Spaziergange auf der Piräus- oder Phaleronstraße durch die winterlich grünen

Äcker heimkehrt und sich abends müde, während ringsum die Berge mit ihren Schluchten dunkelviolett und auf ihren Breitseiten hellgoldig glühen, auf eines der Gräber niedersetzt und die Augen aufschlägt zu einem der gegenüber aufgerichteten Denksteine, zu dem Relief der zwei Schwestern oder dem siegreichen Jünglinge, der zu Pferde einhersprengend seinen schönen gesunkenen Feind niedersticht, und dann den aufweckenden Eindruck, den dieses Denkmal gibt — und in dieser Wirkung wirklich ganz so nach Jahrtausenden wieder redend, wie es sein Stifter beabsichtigt hatte — mit der Abspannung, mit der Ermüdung, mit dem oft beinahe niedergedrückten Gefühle vergleicht, welches uns in unseren Museen nach einiger Wanderung befällt. Man dürfte so beinahe dahin kommen, dass auch für Kunstwerke die darwinische Theorie gelte, welche jedes Wesen im Verlauf der Zeit die Localfarbe seines Lebensortes annehmen lässt. Diese hier scheinen heute durch die lange Zeit ihres Verweilens noch mehr gleichartig dem künstlerischen Charakter dieses Landes geworden, als sie es zuerst schon bei ihrer nur bescheiden gedachten Aufstellung waren. Was zu uns übertragen worden ist, hat die Gedankenblässe sofort angekränkelt. Anfangs wusste ich sie nicht in diesem eingeborenen Sinne zu fassen. Erst da ich selbst ein Eingeborener geworden, im gleichen Maße, als ich mir die Augen von dem mitgebrachten Schmutze, den Kopf von den Vorurtheilen gereinigt und die Landschaft als eine unvergleichlich schöne begriffen hatte, erschlossen sich auch hier mir alle Kunstreize. Wie magisch zogen sie mich nun an, und ich bog täglich rechts ab von

dem Rundgange zu meinen Lesungen der demosthenischen Reden auf die Pnyx, um in dem Hades dieser Grabmäler selbst ein Vergangener zu werden.

Diese Marmorwerke haben einen Ton, eine Grundstimmung gemein, etwas Schwer- und Wehmüthiges, welches selbst der molossische Hund, der hier in hymettischem Steine nachgebildet liegt, ausspricht. Sie alle reden bildlich wie Achilleus wörtlich zu Odysseus, da er sich lieber „als Taglöhner das Feld des unbegüterten Meiers zu bebauen, als die ganze Schaar vermoderter Todten zu beherrschen" wünscht. So erhalten auch diese dichterischen Worte eine Beglaubigung durch die Steine. Und wenn man dann länger diese schöne Wehmuth, das milde Herabschauen dieser Grabmälergestalten, ihr stilles sich wechselseitig beglückendes Betrachten — denn es ist kein nur in sich versenktes und vertieftes Sein, wie es christliche Bilder und Sculpturen darstellen, es ist im Gegentheile ein ganz Äußerliches und nach außen, die Welt und ihre Dinge, die Freunde und seine Kinder suchendes Schauen — wenn man also länger in oftmaliger Wiederkehr diese stumme, stille, ruhende, ich möchte sagen latente Wehmuth über sich ergehen ließ, so hört man aus diesen Stimmen noch einen anderen, auch allen gemeinsamen musikalischen Ton, den einer großen Ahnung. Diese Steine sind geheimnisvoll, aber man merkt ihnen doch den Glauben an und dass auch in ihrem Glauben eine Hoffnung, eine Tröstung und Versöhnung lag. Denn so milde, so versüßt, ohne süßlich zu sein, so ernst, so würdevoll heiter sehen nur die Todten selbst aus, wenn sie glücklich gestorben sind. Und endlich darf

man also sagen, hier allein löse sich die lessingische Frage, wie die Alten den Tod gebildet haben, wenigstens wenn man das classische Alterthum auf das der griechischen Kunst begrenzt. Und seitdem hat keine Kunstweise einen würdigeren, seinem Wesen gleichstimmigeren Ausdruck für den Tod gefunden. Nur wo die Künstler diesen griechischen Mustern nahe kamen, ihnen ähnlich und verwandt sich äußerten, haben sie in diesem Zweige der Kunst, der Nachbildung des Todes, etwas wirklich Natürliches und darunter etwas Hohes, Gutes und Achtungswertes erreicht. So Luini, da er im Dome zu Como auf dem letzten Altare des rechten Seitenschiffes unter seinem großen Muttergottesbilde in der Predella den zum letztenmale eingeschlafenen heiligen Hieronymus malte. Der todte weißbärtige heilige Greis ist nahe verwandt diesen stillestehenden, aufrechten, schon selig in Hermes verwandelten Jünglingen, den Frauen, welche liebevoll den Gatten die Hände reichen, mit ihren Kindern spielen, anhänglich zu ihren Freundinnen stehen oder freundlich und gefällig das tändelnde Leben mit ihren Sklavinnen fortsetzen.

Wehmuth und Ahnung scheint allen antiken Grabbildern gewissermaßen wie ein gesetzlicher Ausdruck auferlegt zu sein. Wer das herausgefunden hat, indem er auf diesem antiken Friedhofe heimisch geworden ist, sich in ihn eingelebt hat, der wird leicht jedes classische Kunstwerk dahin prüfen können, ob es irgend einen Zusammenhang mit dem Todtencultus darstelle. Er wird in allen diesen Sculpturen die Seele überwiegend erkennen und zwar die schöne Seele im goethe'schen Ausdrucke, auch hier

erfahren, wie sonst wohl manchmal schon vor italienischen Gemälden, dass die Gewalt seelisch empfundener oder auch in solcher Wirkung nur ganz handwerksmäßig gewollter, aber einer erhabenen Tradition abgelauschter und nachgeahmter Kunstwerke mit der Wiederholung des Anschauens wächst. Während ich das erstemal beinahe enttäuscht vor diesen Grabsteinen zurückwich, ließen sie mich dann nicht mehr los. Ich war wahrhaft gebunden. In das Herz des griechischen Volkes blickend, fand ich mein Herz dadurch gefesselt. Es entstanden Herzensgespräche, die so viel Liebe und Sehnsucht weckten, dass ich fortwährend mit diesen zuerst wenig beachteten Kunstwerken zusammen zu sein wünschte. Ich konnte ihre Anschauung kaum entbehren, wie man immer wieder, wenn man ihnen nahe ist, vor die schönen Gesichtspunkte einer Landschaft eilt. Der Seelenzauber dort, wo er rein und keusch und in schlichten, züchtigen Gefühlen zu Tage tritt, ist eben ein langsam wirkender, aber dann auch um so fester und unlöslich bindender, ob er nun von dem Fleische oder dem Steine ausgesprochen wird. Denn der Stein, welchen die Hand des Künstlers berührt, wird nicht weniger lebendig als der Erdkloß, da Gott dem ersten Menschen durch die Berührung mit seiner Fingerspitze das Leben einhauchte. Wie Michel Angelo diese Beseeligung in der Sixtina bildlich dargestellt hat, so dürfen wir uns denselben Vorgang in die Erschaffung jedes echten Kunstwerkes übertragen denken. Der Künstler, der Seele gibt, ist Schöpfer wie nur irgend ein Gott. Nur das ordnet ihn unter, dass er diese göttliche Eigenschaft in seiner Person von

einem Gotte zur Leihe erhalten hat. Im übrigen hat es ja Gott selbst ausgesprochen, dass er ihn zu seinem Ebenbilde geformt habe.

Auch das Grabmal des 414 v. Chr. geborenen, nur 21 Jahre alt, 393 v. Chr., bei Korinth gefallenen Dexileos fällt nicht aus dem Charakter des Wehmüthigen und Ahnungsvollen. Die Familie des Lysanias, der er angehörte, hat es ihm, wie die Inschrift ausspricht, so schön aufgerichtet. Nichts in diesem Bilde, obgleich es den Krieg darstellt, ist Sturm, Leidenschaft, wirklicher Kampf, grausiges Entsetzen und Furcht der Seelen oder gar Mienenausdruck des letzten Todeskrampfes. Beinahe lächelnd, wie sich die Aegineten in der Münchner Glyptothek bekriegen, aber ohne im geringsten noch dieser aeginetischen Kunstweise anzugehören, begibt sich die ganze Kampfesscene. Nur durch die Körperlinien angedeutet ist sie, indem der eine, der unglückliche Jüngling, der nackt auf das zusammengebrochene linke Knie hingesunken ist und das rechte Bein gerade vorgestreckt hält, mit der Rechten wie zum letzten Streiche, aber auch zugleich wie zur Abwehr und zum Schutze gegen den jugendlichen, nicht weniger schön gebildeten und auch im Gesichtsausdrucke ganz leidenschaftslosen Reiter ausholt, der ihn zuerst verwundet und gestoßen hat und jetzt mit dem aufbäumenden Pferde niederreitet. Nur in der linken, um den Schildhalter zusammengequetschten Faust des gesunkenen Kriegers ist Leidenschaft und Kraft sichtbar. Diese Hand, meisterlich gearbeitet, fällt beinahe aus der bedächtigen Rolle eines Grabmales, zeigt aber auch, wie weit

das Schaffungsvermögen des Künstlers sich steigern konnte, wo er wollte oder sich ins unbedingt Naturalistische gehen ließ. Jede andere Leidenschaft ist aber aus dem Rahmen dieses Bildes gebannt. Beruhigend sieht sich die Scene an trotz ihrer kriegerischen Bedeutung, und der Linienzauber eines harmonischen Umrisses wirkt ungebrochen und ungestört. Er hat seinesgleichen nur an dem Fluss der hiesigen Berglinien. So lang und eben gezogen ist zum Beispiele das eine Profil, welches vom rechten Ellenbogen des unterlegenen Jünglings bis in seine rechte Zehenspitze fließt, unterwegs nur gerade soviel gewellt, als auch die Gipfel des Aegaleos und Korydalos oder drüben im Inselmeere auf Salamis und Aegina die vulcanischen Hügel auf- und niedersteigen. In dieser Hinsicht ist dieses attische Grabrelief geradezu Muster und muss überhaupt unter die Wunderwerke der Kunst gerechnet werden. Farbe und Erz scheinen auch hier mannigfaltig daran verwendet gewesen zu sein; für das Zaumzeug des Pferdes, die geschwungene Lanze des Siegers, für das kurze Schwert des Gestürzten, für seinen Helm finden sich die Spuren der Befestigung. Sybel numeriert das Denkmal mit 3312.

Auf dem Friedhofe hat es seinesgleichen nur an dem ihm etwas seitab gegenüberstehenden Grabmale der Hegeso, vielleicht das eleganteste, welches jemals einer Frau zum Gedächtnisse aufgestellt worden ist. (Sybel Nummer 3332.) Zwei Gestalten weiblichen Geschlechts sind sich im Profile gegenüber geordnet, die jüngere für den Beschauer links stehend, das feine rundliche Köpfchen vorgeneigt, sonst alle Linien des Körpers und des langen, etwas engen Ge-

wandes, das ganz das Hemd ist, wie es die aegyptischen Fellahweiber im Gebrauche behalten haben, nach abwärts fließend, mit dem nur mäßig gebogenen oder eigentlich nur gerundeten rechten Arme und der lässig hingehaltenen rechten Hand der zur Rechten sitzenden Hegeso ein Schmuckkästchen bietend — wenn nicht auch hier wieder „die sogenannte Kiste“ des Pausanias, das Κιβώτιον des Mysteriendienstes, gemeint ist, was mir jedoch nicht wahrscheinlich scheint, indem die rechte Hand der Hegeso den Daumen und Zeigefinger zusammengekniffen zeigt, wie um ein metallenes Kleinod zu halten, das inzwischen nur weggerostet ist, das sie jedoch immer noch theilnehmend besieht. Auch diese neigt das Haupt deshalb vor, und es entsteht dadurch bei beiden Frauen jene schöne Nackenlinie, welche gerade in der besten Kunstzeit besonders beliebt gewesen, endlich typisch gesetzlich geworden zu sein scheint und welche den Bildwerken etwas müde Ruhendes, beharrlich Gelassenes und dadurch auch dem Beschauer so viel Frieden in das Auge und in die Seele gegeben hat. Ich übersehe dabei nicht, daß die Meißelarbeit, wenn auch gut, doch nicht zu dem technisch Ausgezeichneten gehört, und insbesondere nicht, daß die Hände in scharfen Ecken gebogen sind, wie sie in Wahrheit nicht vorkommen. Manches Fehlerhafte wird übrigens durch die Farben, welche hier wohl einmal auch auflagen, und durch die dadurch vermehrte Licht- und Schattenwirkung vertuscht worden sein. Endlich aber tragen diese Mängel selbst mit bei zum schönen Eindrucke des Reliefs, denn sie sind nur Fortsetzungen dessen, womit es wirkt und worin es seine Wirkung sucht, eines rücksichtslos schönen

Linienzuges, des Zaubers eines geraden, möglichst wenig gebrochenen Profils. Das ist so, wie man auch beim Menschen, um ihn zu genießen, les défauts de ses qualités mit in den Kauf seiner Bekanntschaft nehmen muss. Nun bricht aber auch gar nichts Befremdliches, kein roh naturalistischer Zug mehr aus diesem Reliefbilde. Alles stimmt darin zusammen, und Harmonie, wie sie hier das Auge sieht, genießt sonst nur das Ohr beim Anhören der Verse der classischen Dichter. Die zwei Frauenprofile entsprechen auf das vollständigste dem, was wir uns gewöhnlich unter dem Begriffe griechischer Schönheit vorstellen. Das Gespräch zwischen ihnen ist eben stille gestanden. Sie sind nur, Hegeso mit dem Schauen des Juwels und das Mädchen mit der Beobachtung des Eindruckes, welchen das Kleinod auf die andere macht, beschäftigt. Zu diesem Schauen und Beobachten hat nun der Künstler nicht mehr geistige Sammlung und Spannung verwendet, als zu einer solchen Alltäglichkeit unseres Lebens in Wahrheit gehört. Das ist das einzig Naturalistische in der Darstellung dieser Scene. Es liegt, wie so oft in der guten classischen antiken Kunst, in der rein maßvollen Wiedergabe des menschlich Innerlichen. Und in dieser Bedeutungslosigkeit läſst sich das Relief immer den „Proverbes“ vergleichen, wie sie Alfred de Musset und Octave Feuillet dem modernen französischen Leben nachgeschrieben haben. Auch eine Sklavin hat man in der jüngeren Person erkennen wollen, vielleicht eben wegen des schlichten aegyptischen Fellahhemdes und vielleicht noch mehr wegen ihrer Haarbinde, die allerdings ähnlich oft bei Individuen vorkömmt, welche auf Gemälden und

Sculpturen dienstliche Arbeiten verrichten. Dass ihr Gesicht so fein und adelig und auch ihre Hände so zierlich gestaltet sind, kann auch nicht schlagend gegen jene Vermuthung angeführt werden, denn die Sklaven entstammten häufig im Alterthume, wie heute noch im Oriente, nicht weniger edlem Blute als das, welches ihre Herren gezeugt hatte. Aber warum sich überhaupt einem solchen Kunstwerke gegenüber mit nebensächlichen Fragen den Sinn verwirren! Man lasse diese Personalbestimmung offen und unentschieden, damit jedem die Wahl bleibe, sich in solche anmuthige Gebilde zwei seiner Lieblinge aus der antiken Dichtung hineinzudenken. So dachte ich mir in das, das Schmuckkästchen gefällig zutragende, ersichtlich jüngere Mädchen die Melitta und in die ihr gemächlich gegenübersitzende Hegeso die Dichterin und Herrin Sappho, zur Zeit als sie noch keinen Verdacht gegen ihre junge Nebenbuhlerin gefasst, und habe mir so mit einem antiken Denkmale eine der schönsten Dichtungen aller Zeiten, die Tragödie unseres deutschen Grillparzer, wahrhaft classisch erläutert.

Ein dritter, hier aufrecht gebliebener Grabstein, bei Sybel 3343, stellt ebenso zwei andere Frauengestalten in gemüthvollem Beisammensein dar. Die auch hier zur Linken stehende ist Dimitria, die rechts davor in einem stattlichen, die Armlehne mit einer kleinen Sphinx verzierten Sessel sitzende Matrone Pamphile überschrieben. Beide Damen thun nichts, als sich mit vollem Gesichte dem Publicum zeigen. Sie erinnern unwillkürlich an jene Familienbilder der Niederländer, wo auch so, rein bedeutungslos und müßig, Mutter und Tochter manchesmal

sich abconterfeien ließen. Das Portraithafte, oder wenigstens das Bestreben danach, scheint mir in beiden Köpfen unverkennbar. Doch sind sie allerdings ideal gehalten, wie dieses wohl für die Gebilde „selig" Verstorbener, solcher, die bereits im Hades wandelten, immer eingehalten ward. Diese Gestalten sind über lebensgroß, kolossal und waren offenbar bestimmt, nicht wie jetzt im ebenen Gegenüber, Auge in Auge, sondern von unten hinauf, sogar von bedeutend vertieftem Standpunkte, gesehen zu werden. Das verrathen die nur beim Einsatze in die Stirne fertigen, höher hinauf zu ganz roh, nur skizziert gelassenen Haarwellen, die man von einem niedrigen Gesichtspunkte nicht sehen konnte. Dann mag auch mancher Mangel der technischen Arbeit dem Auge verschwunden sein, so die Scheitelung der Haare bei der Pamphilia zum Beispiel, welche nicht gerade in der Stirnmitte beginnt. Das sind Nachlässigkeiten, wie sie sich auch in den Gemälden der besten Italiener finden und die den fühlenden Sinn nicht wesentlich in der Betrachtung eines Kunstwerkes stören können. Man sieht sie wohl, aber man übersieht deswegen nicht die seelische Sprache solch eines Bildes. Lapsus calami nennt man dieses auch bei den besten Schriftstellern. Fände man übrigens diesen Kopf der Pamphilia abgeschlagen, als Ruine, was insoferne möglich wäre, als diese Gestalten sosehr im Relief erhaben sind, dass die Häupter sogar ganz frei von der Rückwand abstehen, so hätten Archäologen, welche überall den Drang des Mythologisierens einmischen, ihn wohl Hera getauft. So prächtig und voll und offen, selbstbewusst und stolz, auch etwas

gedankenlos eitel sieht er in die Welt hinaus. Solche unbezweifelbare Beispiele aber, dass nicht alles Gute in der antiken Kunst göttliche Bedeutung hatte, sollten lehren, sparsamer in der Handhabung der olympischen Beinamen zu sein. Ich frug mich nur immer wieder, indem ich so oft davorstand: sind es Schwestern oder Freundinnen? Denn für das Verhältnis einer Mutter zur Tochter stehen sie sich im Alter und Aussehen zu gleich. Das Ungelöste dieser Frage, wie ein Räthsel der kleinen Sphinx, welche die Sessellehne trägt, erregt noch das Interesse, welches schon die künstlerische Bedeutung dieses Grabmales gibt.

Die Kunstweise dieses Grabmales erscheint noch als eine edle, große, aber doch schon viel jüngere als die der Denkmale des Dexileos und der Hegeso. Schon, dass dort das Relief so niedrig, hier die Gestalten beinahe vollkörperlich vortreten, weist auf diesen Unterschied der Ursprungszeiten hin. Die meisten der hier aufgefundenen und in das Patissia-Museum übertragenen Monumente gehören übrigens näher oder entfernter dieser jüngeren, im Relief stärker ausgeprägten Kunst an.

Eine andere solche Mahnung an die Familienportraits der Niederländer ist der große Denkstein, Sybel 3316, rechts neben dem Soldatengrabe des Dexileos. Die Gattin Korallion, wie die Überschrift sie nennt und auch als γυνή, Gemahlin, des Agathon ausdrücklich bezeichnet, eine Frau in den reiferen Jahren, aber immer noch schön und auch dieser Kopf junonisch im Ausdrucke, dicht und mehrfach eingehüllt in weite, faltige Gewande und auch das rückwärtige Haupt noch einbezogen in diese Hüllen,

sitzt und reicht dem Gatten zum Abschiede die Rechte. Auch mit der Linken noch faßt und unterstützt sie seinen rechten Arm, um ihn fester an sich zu halten, näher zu ziehen. So ruhen beider Hände treu ineinander geschlagen, und ebenso gebunden erscheinen die Augen, deren Blicke sich suchend, forschend begegnen und wahrhaft ineinander ruhen. Das Schauen des einen fließt in die Augen des anderen über, aber auch dieses hier leidenschaftslos und ohne Sturm, so vielmehr, wie ein gleichmäßiges und darum gesundes und deswegen wieder bleibendes Herzen- und Seelengefühl sich täglich äußern kann. Er steht, die rechte Schulter und den rechten Arm nackt, die Toga, wie dieses alles üblich gewesen zu sein scheint und sich auf allen diesen Darstellungen buchstäblich so wiederholt, von unten und rechts her um die bloße Brust nach hinten, mit dem Zipfel von dort wieder über die linke Schulter nach vorne geschlagen; der linke Arm, der darein gewickelt, und die vorgestreckte Rechte halten dieses Ende des Gewandes. Der Mann ist älter als die Frau, vollbärtig, mit kurzem, krausem Haare, ein Bild der edelsten Männlichkeit, wieder das, was man als die vollständigste Darstellung eines solchen Begriffes denken kann. Die Tracht betreffend fiel mir zwischen Mann und Frau auch ein Unterschied in der Beschuhung auf, und der sich, also wohl als eine allgemein übliche Mode, auf allen diesen Reliefbildern wiederfindet. Die Frauen sind alle nacktfüßig, auf breit vorstehende Sandalen gestellt; die Männer tragen Schuhe, in der Form schon ganz dieselben, ebenso bequem und breit, wie sie heute bei den Orientalen noch im Gebrauche

sind. Zwischen dem Ehepaare dahinter, im zweiten Gliede, steht ein anderer, auch vollbärtiger und kräftiger Mann, dem Gatten sogar auffallend ähnlich. Und links über dem Haupte der Frau sieht man einen vierten, viel jüngeren Mädchenkopf, der die linke Wange wie nachdenklich in die flache linke Hand gelegt hat. Zwischen den beiden Ehegatten hat sich ein neugierig die Ohren spitzender Pintsch durchgedrängt, der gespannt zu der Gemahlin emporsieht. Er ist das einzig Leidenschaftliche, das einzig von innen heraus Erregtere im ganzen Bilde. Sonst ist es sogar beinahe noch mehr Stilleben als die Familienportraits der Hals und Rembrandt, die auch so sprachlos Mann und Frau, die Kinder und die nächste Verwandtschaft neben einander geordnet, manchmal gestellt, manchmal aber auch sitzend oder um sitzende Gestalten gruppiert, zeigen. Es ist auch hier gar nicht anzunehmen, dass man auf Familiengräbern solche weitläufige Bilder ganz ohne den Wunsch und die Absicht, durch die Gesichter die Familie des Verstorbenen redend zu machen, sollte angefertigt haben. Die Deutungen, die man diesen Darstellungen eines treuen Handschlages gegeben, sind in der neueren Zeit die verschiedenartigsten. Mir scheint, es ist ihnen noch immer keine einfachere, natürlichere und auch keine poetischere zu finden, als sie ihnen schon in den Zwanzigerjahren mein Freund Prokesch gegeben hat, indem er sie in seinen Erinnerungen und Denkwürdigkeiten aus dem Oriente „Abschiede vom Leben" benannte.

Auch in diesem Steine ist es der urgriechische Geist wieder, der mich trotz der Mangelhaftigkeit seiner tech-

nischen Ausführung schließlich mächtig erfasst hat, nachdem ich das Relief in den ersten Tagen glaubte übersehen, leichthin abthun zu können. Darüber erkenne ich ihm auch noch eine malerische Wirkung zu. Mit den Farben, die gewiss einmal daraufलagen, muss es den niederländischen Familienportraits noch verwandter gewesen sein, nur dass hier die Familie aus Gesichtern und Körpern besteht, die, wenn sie zertrümmert und in Bruchstücken an anderen, fraglicheren Fundstätten aufgedeckt worden wären, von den Liebhabern auch wohl für Götterbilder hätten gehalten werden können, was doch den größten Enthusiasten für die holländischen Meister mit einem Bürgermeistergesichte von Leyden oder Amsterdam nimmermehr einfallen wird.

Fand ich diese Dimitria und Pamphilia, das Familienbild der Korallion und des Agathon den ernsten Gemälden der Rembrandt und van Hals vergleichbar, so kömmt ein anderer dieser Grabsteine, Sybel 3338, der etwas lustspielartigeren Weise der Terburg und Mieris nahe, wie sie alltägliche Momente des Stillebens im Zimmer darstellen. Das Denkmal steht etwas mehr abseits, versteckt beinahe hinter dem Kirchlein der heiligen Dreifaltigkeit, so dass es nicht von allen bemerkt und, weil es geringer in der Arbeit, abgenutzter von der Zeit, nicht von vielen, wenn sie es entdeckt haben, aufmerksam betrachtet worden ist. Auch dass es um vieles kleiner, nur 1·32 Meter hoch und 0·80 Meter breit ist, lässt es leichter übersehen. Sein Reiz und sein Wert liegt im Gedanken der abgebildeten Scene, aber doch auch daran,

wenn man sich nur der Geduld einer längeren Anschauung überläßst, dasſs man selbst in dieser, noch mehr im bloßen Handwerke befangenen Meißelarbeit den Ausdruck des griechischen Geistes findet, der endlich alles griechische Schaffen über jede andere Kunst hinaufgehoben hat. Vier Gestalten und dazu auch hier ein Hündchen bilden den Inhalt. Eine ältere, offenbar überlebende Schwester, von der Überschrift oben auf dem Architrave Protonoe benannt, welche links im Vordergrunde steht, greift dem noch kindlichen Mädchen, Eukoline, das hier begraben ward, zärtlich und besorgt mit der Linken unter das Kinn. Die Kleine, welche auch aufrecht steht, legt also genöthigt das Köpfchen und das Genick zurück, und die liebevollen Blicke der beiden Geschwister begegnen sich, der der jüngeren heiter lächelnd, als sei sie ihres Schicksals ganz zufrieden, der der älteren Schwester unendlich traurig und wehmuthsvoll. Außerdem prägen sie diese Gesinnung noch in einem festen Schluſs der rechten Hände aus. In der Linken hat die Kleine ein Tuch. Hinter beiden stehen die bekümmerten Eltern, rechts der Vater Onesimos, ein vollbärtiger, älterer Mann, sich mit der rechten Hand die Thränen aus den gesenkten Augen wischend, die Mutter Nikostrate links, den Trauerschleier wehmüthig in das abgehärmte, aber auch hier immer noch edel schöne Antlitz ziehend. Und vorne springt auch hier der dichtlockige Spitz an der kleinen Schwester hinauf, so wie er dieses wohl hundertmal im Leben gethan. Ist ein rührenderes Familienbild zu denken und eines, das mehr Genrebild, mehr Darstellung des Alltagslebens, des elterlichen Hauses sein könnte? Unbegreiflich ist mir,

wie man solchen Zeugnissen gegenüber nicht eine vollständige, ausgebildete Anschauung von der Gemüthlichkeit des antik griechischen Familienlebens haben kann. Menschen bleiben nicht nur Menschen zu allen Zeiten und an allen Orten, das menschliche Herz war vielleicht noch einfältiger, einfacher und natürlicher vor zweitausend Jahren, als noch weniger Schutt darauf lag, denn heute. Und so glaube ich denn ganz fest und überzeugt, dafs Geschwister unter einander und die Eltern mit ihren Kindern so herzlich waren, wie ich sie hier versteinert sah.

Aber das mich am meisten fesselnde und immer wieder zu langer Seelenschau hieherziehende Grabmal, Sybel 3337, ist das bescheidene, kleine, auch nur halblebensgroße und ebenso wie das zuletzt besprochene Familienbild jetzt von dem Hauptwege des Friedhofes abgekehrte und daher etwas versteckte und weniger bemerkte eines jungen Mannes, der auf der Palaestra oder doch im Alter schon, da noch solche Übungen sein Leben hauptsächlich ausfüllten, gestorben scheint. Als Zeichen dessen sieht man zu seinen Füßen den kleinen Knaben, einen Sklaven, wie sie solchen adeligen, der Ausbildung der schönen Seele im schönen Körper befließenen Jünglingen das Schabeisen und die anderen Schulwerkzeuge in das Gymnasium nachzutragen pflegten. Es hält denn auch der Kleine in den mit besonderer Anmuth unter der Brust gefalteten Händen das Schabmesser. Beide Gestalten sprechen eine auffällige Lässigkeit und Ruhe aus, und es paſst dieses Bild durch den beruhigenden Eindruck, den es gibt, auf ein Grab. Der Jüngling wie der Knabe sind nackt dargestellt. Nur der

erstere hat auf der linken Schulter ein Tuch aufliegen, das die linke Hand unten an den Schenkel gepreßt hält und welches ich hier, sowie auch bei den vielen Hermesstatuen, wo es ganz gleichartig aufliegt, eine Gattung Handtuch glaube, sich den Schweiß der Ringschule abzutrocknen. Es kömmt dabei gleich die allgemeine Ähnlichkeit zwischen diesem Grabmale und den sogenannten Hermesstatuen in Betracht. Ganz wie die zu Andros gefundene, jetzt hier im Patissia-Museum bewahrte Statue, wie der Hermes des Belvedere, wie das fälschlich Antinoos genannte Standbild in der Sammlung auf dem Capitole, hat auch dieser kleine, bescheidene Student des Friedhofes der Piräusstraße das Schwergewicht des Körpers auf den rechten Fuß gestellt, das rechte Bein deswegen unterhalb der Hüfte augenfällig rund mit dem Schenkel hinausgebogen, so daß die lange senkrechte, vom Scheitel bis in den Absatz reichende Linie hier im Reliefbilde wie dort bei den Statuen anmuthig gewellt und doch nicht unterbrochen erscheint. Der linke Fuß ist dabei hier ganz so wie bei jenen großen Körpern nur auf die Zehenspitzen gelehnt, das Bein emporgezogen und im Knie ein klein wenig eingebogen, die linke Schulter dadurch etwas gehoben. Auch Hals und Genick sind bei diesem Grabmale, wie bei den Hermesstatuen, in derselben Bewegung hinten gespannt und zur rechten Schulter hin nach vorne übergelehnt, daher das Kinn, der Blick und das ganze Haupt weich abwärts geneigt, als suche es etwas auf der Erde. Man könnte sich den Achilleus, da er zu dem die Seelen beschwörenden Odysseus langsam aus der

Unterwelt geschlichen kömmt, in dieser Haltung mit Wohlgefallen denken. Ähnlich jenen Statuen ist auch hier bei diesem kleinen Epheben das Kopfhaar kurz und gelockt gebildet, und ebenso haben die Mienen dieser jungen Leute überall denselben Ausdruck und Charakter. Es scheint kaum ein Zusammenhang, eine Gesinnungs- und Seelenverwandtschaft zwischen diesen Grabsteinen und jenen bekannteren Statuen abzulehnen. Ist aber dieses bescheidene Reliefbild eines verstorbenen Jünglings hier entschieden nicht als ein Hermes zu deuten, so dürfte es rathsam werden, auch jene ihm ähnlichen Standbilder nicht so ohneweiters in den seelenführenden Gott zu glorificieren. Sie haben allerdings einen Heiligenschein, den des tiefen Gemüthes und der schönen Seele, um ihr Haupt und um ihr ganzes Wesen gebreitet. Aber kann dieser nicht einfach identisch sein mit dem Begriffe unserer Seligkeit? Bei dem großen Werte, welchen die Alten dem Tode geben, bei der kostbaren Todtenfeier, die sie hielten, der Andacht und dem Reichthume, womit sie die Gräber ehrten, alles dieses in weit höherem Maßstabe übend, als es unsere Sitte eigenthümlich hat, scheint mir dieses keineswegs zu hoch vermuthet. Der Verstorbene mag zugleich als Mensch und Gott in diesen Bildern gemeint sein und diese Doppelnatur dem aegyptischen Osirisglauben nachgebildet worden sein, so dass beide Theile recht hätten, solche, die in diesen Bildern den Hermes, und die anderen, welche darin idealisierte Jünglingsgestalten erkennen.

Diese Gedanken regt auf das ersichtlichste der kleine Grabstein des Athleten Aristion an. Also nennt den „seli-

gen" Jüngling eine Inschrift zu seinen Häupten auf der Plinthe unter dem Bilde einer singenden Sirene. Einen anderen Vogel hält er in der rechten Hand, und es ist auch hier kaum möglich, darin einen bloßen Spaſsvogel, nicht etwas von der befiederten Seele des Plato zu erkennen, denn alles in dem Bilde ist zu absichtlich ernst und gemüthlich bedeutend. Dadurch fesselt das Grabmal auch zumeist, mehr noch als durch den Reiz seiner archäologischen und mythologischen Fragen. Beide jungen Leute sehen sich an, der Knabe hinauf, der Jüngling hinunter, und dieser unsäglich schöne, wahrhaft verschmolzene Blick scheint es mir zulässig zu machen, das Bild auch als einen Abdruck jener veredelten Knabenliebe zu fassen, wie sie Plato in die Sittenlehre seiner Zeit eingestellt hat. Es gäbe uns vielleicht den richtigeren Begriff davon als alle Deutungen, welche seitdem darüber versucht worden sind, und ich möchte es ohneweiters auch mit dieser Bedeutung in die altclassische Bildersammlung unserer Archäologie einreihen. Ein tiefer seelischer Inhalt lag ja nach der sokratisch-platonischen Lehre einem solchen Verlöbnisse zugrunde.

Der Knabe lächelt, denn er stand damals noch unter den Lebenden. Der Jüngling, der seine geschiedene Seele in Händen hält, ist ganz trauernde Wehmuth um das Verlorene und schmerzliche Ahnung des unbestimmt Künftigen, dieser Ausdruck jedoch, ohne weichlich und süßlich zu sein. Es kann dieses Bild auch im besten Sinne als eine Verkörperung der Ahnung bezeichnet werden. „Das Wort ist Fleisch geworden", und zwar jene Ahnung, welche

außer der deutschen Sprache keine andere diesem Gefühle gleich sympathisch auszusprechen vermag, welche sich aber hier ganz mit dem bildlichen Ausdrucke des griechischen Geistes übereinstimmend findet, so dass man wiederum einmal griechisches und germanisches Wesen sich ähnlicher als lateinischen und deutschen Geist bezeugt sieht. Es gab Augenblicke, wo ich mich durch dieses Denkmal, obgleich es einen Knaben darstellt, an die Conception der goethe'schen Mignon gemahnt fühlte. Es schien mir derselbe Klageruf: „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!“ hier zuerst durch den griechischen Meißel ausgeprägt worden zu sein. So bewährt sich mir Goethe, je tiefer ich in die Antike eindringe und je weiter ich classische Lande bereise, nur immer mehr wie eine nach seiner eigenen Pflanzentheorie metamorphosierte griechische Seele.

Das Relief ist abgestoßen und narbig geworden, denn es steht, seitdem es ausgegraben, dem Winde, Regen und Muthwillen schutzlos preisgegeben, die anderen sind durch kleine Holzdächer und Drahtgitter behütet worden. Auch mögen die zwei Jahrtausende, die es vielleicht schon in der Erde steckte, nicht schonender ihren Zahn daran geübt haben. Aber „die schöne Seele“ vermochte nichts aus dem verwaschenen Steine zu löschen. Sie haftet darin, weil sie so in des Meisters Seele, in dem ersten, rein geistigen Concepte dieser Gestalt war und daher auch in den bloßen Umriss schon einfloß. Sie muss sich daher auch aus dem unvollständigsten Reste desselben immer noch herauslesen lassen. Es ist überzeugend, wenn man sich von solchen Werken so ergriffen fühlt, welche ihrer Stellung und

Bedeutung nach ersichtlich nur vom gemeinen Handwerke erschaffen waren, dass damals auch in diesem, nicht bloß in der großen Kunst, ein religiöser, idealer und edler Sinn wirksam war, wie er später nur einmal wieder, auch aus kleinen Werkstätten heraus, in Umbrien, Siena, Bologna, Venedig und Mailand, die Menschheit erleuchtet hat. Man wird sich überhaupt diese beiden Kunstepochen täuschend ähnlich vorstellen dürfen, um so durch einen Vergleich mit der näher liegenden sich die entferntere begreiflicher zu machen.

In den Giebel dieses Denkmals ist das Bild einer singenden und klagenden Sirene gestellt. Sie hat große Flügel als weiteres architektonisches Ornament hinter sich auseinander gefaltet, dass die Federn auch noch auf dem Gesimse stehen; die rechte menschliche Hand hält sie auf den Busen unter die vollen Brüste gelegt, den linken Arm hinter den haarbuschigen Kopf geschlagen, der also auch wie klagend, schmerzlich wehmüthig etwas auf die rechte Schulter geneigt ist. Solche Sirenen scheinen häufig auf Gräbern abgebildet worden zu sein. Pausanias bezeichnet sie als „Jungfrauen von weißem Marmor mit Vogelschenkeln". Es sind die Trümmer mehrerer von diesem Friedhofe in das Patissia-Museum übertragen worden, aber auch zwei beinahe völlig erhaltene in lebensgroßer Gestaltung, sehr schön und edel, wehmüthig klagend, aber weniger mit singendem Laute, als mit seufzendem Blicke. Die Musik, die sie zu machen hatten, scheint mehr der Leier, einer saitenbespannten Schildkrotschale, die sie unter dem linken Arme tragen, und dem Plektron, das sie mit der rechten Hand führten, als der Stimme überlassen gewesen

zu sein. Homer läſst sie bekanntlich in den Tod führende Wesen sein. Aber es ist fraglich, ob sie auf diesen Stätten noch dieselbe Bedeutung hatten. Als Pausanias erzählt, daſs dem in Attika eingefallenen Führer der Lakedämonier im Traume der Gott Dionysos befohlen habe, „der neuen Sirene", welche auf den eben gestorbenen Sophokles gedeutet wurde, „die Ehren zu erweisen, die bei Todten üblich sind", merkt er dazu an: „noch jetzt pflegt man ja das Anziehende in Gedichten und Reden mit einer Sirene zu vergleichen". Vielleicht hat er mit diesem „Anziehenden" des Todes die spätere Bedeutung dieser Sirenenbilder auf den attischen Friedhöfen erklärt. Vielleicht aber auch, da er ja doch ersichtlich in seiner Vermuthung zweifelhaft ist, darf man die Aufklärung dahin suchen, daſs durch „die neue Sirene", indem ihr ein Todtencultus zu erweisen war, der zuletzt Gestorbene und durch Sirene also überhaupt nur ein Todter gemeint war. Man käme damit vielleicht auch der Bedeutung der Vögel nahe, welche so viele Bilder der Verstorbenen in Händen halten. Mir, in meiner Vorstellung, ordnete sich die zweideutige Sirene zu dem seligen Aristion, wie der Chor in der antiken Tragödie zu den Helden der Hauptaction tritt, und ich wünsche mir seitdem wohl solch ein classisches Vogelbild mit dem edelklagenden Frauenhaupt und dem wehmüthig ahnungsvollen Jüngling darunter, den dann die Archäologen immerhin als einen Hermes bezeichnen mögen, der mich zu meiner Unterwelt führt, auf mein Grab und dieses Grab selbst „auf den vorlaufenden Strand" des Lido von Venedig.

Das, was bei allen diesen Reliefs am meisten besticht,

ist, dass sie ihren eigentlichen Charakter, ihre Aufgabe so deutlich und ersichtlich aussprechen. Keines, wo immer hin man es auch übertragen, lässt im Zweifel, ein Grabmal zu sein, und der Tod und sein Dunkel, seine Geheimnisse und seine Unabwendbarkeit haben für uns Lebende, denen doch allen dieses Schicksal bevorsteht, einen unermüdlichen Reiz. Nichts vom Leben, kaum der alltägliche Gottesdienst, vermag uns so viel zu beschäftigen, als die immerwährende Frage nach dem, was mit unserem Nächsten „drüben" geworden und was mit uns selbst dort werden wird. Und wie lange die Menschheit auch darum frägt, das Räthsel ist nur immer unergründlicher geworden. Den Gott und seinen Himmel hat sie sich schon einigemale gefunden, recht glaublich, aber das, was sie die Unterwelt nennt, noch niemals. Trauer und Wehmuth drum sprechen aus den Gesichtszügen aller dieser plastischen Gebilde; nicht laute, unschöne, leidenschaftliche Klage, nein, ruhige, gelassene, wenn schon schmerzliche Ergebenheit in ein Unvermeidliches, wie der Vernünftige alles tragen soll, was ihm ohne seinen Willen und ohne sein Verschulden kömmt. Es ist im Bilde derselbe Ausdruck, wie ihn die Verse Homers aussprechen und wie ihn in Wahrheit auch der wirkliche Tod dem ruhig und ergeben, wie wir sagen, schön gestorbenen Menschen auf die Züge prägt; eine Miene, welche kein Gesicht je in seinem Leben hatte, weil es da, wie sehr sich der Mensch auch um die Reinigung von Leidenschaften bemüht haben mochte, doch immer befleckt blieb vom nicht abzulehnenden Reflexe des Irdischen im Auge; ein Antlitz, das also im Grunde völlig real ist und

hier doch aus diesen Marmorbildern ganz ideal wirkt. Es ist das De mortuis nihil nisi bene ins Plastische übertragen, das uns auf diesem Friedhofe der heiligen Dreieinigkeit von den vor zweitausend Jahren begrabenen Atheniensern wirklich nur das Beste erzählt. So ganz hat der Grieche sich an die Natur gehalten und nur an sie, immer und überall, daſs er auch den Tod nur lebendig nachzubilden wuſste. Diese Männer und Frauen der attischen Grabmäler sind ihm unmittelbar nachgebildet worden. Deshalb erscheinen sie zugleich ideal und geben doch das Portrait zu vermuthen. Ein Gipsformator führt seine Aufgabe nicht getreuer dem Originale aus. Und so haben die Alten den Tod gebildet, kann man erst hier, wenn man diesen Friedhof genau betrachtet hat, Lessing mit Bestimmtheit antworten, wenigstens indem man seine classisch gewordene Anfrage auf die Kunst-, Rede- und Religionsweise der alten Griechen begrenzt.

Und der ganze Friedhof redet diese Sprache, nicht ein Laut bricht davon aus, auch nicht das Gebelle und Geheule eines molossischen Hundes, der klagend und ein Zeugnis der Treue gebend auf dem Grabe seines verstorbenen Herrn lagert. Er ist nur in gemeinem bläulichen Hymettossteine und auch im Detail nur skizzenhaft gemeißelt. Aber auch hier stand eine schöne Seele dahinter. Mich ergriff dieses Hundebild jedesmal gewaltig, und in einem solchen tief ergriffenen Augenblicke wagte ich, es für Argos, den Hund des Odysseus, zu nehmen, der nur den ersten Blick des Wiedersehens auf den Herrn haben will, um dann zu sterben, und wandelte mir damit den

attischen Friedhof der Piräusstraße auch in eine „Odysseeische Landschaft“ um.

So ist es mir ganz heimlich auf diesem Friedhofe zumuthe geworden. Ich suchte den Aufenthalt dort inmitten dieser anmuthigen, poesie- und sinnvollen Gebilde mir so oft als möglich zu bereiten. Lange Capitel der griechischen Kunstgeschichte las ich aus ihren Marmorzügen ab. Die drei flachen Reliefs des Dexileos, der Hegeso und das kleinere des Aristion, so verschieden auch ihr technischer Wert, betrachtete ich doch dem inneren leitenden Geiste und der dabei mitwirkenden Geschmacksrichtung nach als in der Zeit und in der Kunstweise nahe zusammenliegend, und ebenso wieder als unter sich verwandt und viel später entstanden die zwei anderen, beinahe völlig körperlich gebildeten Grabmäler der Pamphile und das größere Familienbild des Agathon; das kleinste der Reliefs aber, den Grabstein des Kindes, als das jüngste. Indessen, nicht bloß diese Denkmäler wohlhabender Leute wiederzusehen unterhielt mich, auch die Schriftzüge auf den ärmlichen Säulen aus bläulichem Hymettossteine, Κίονες damals genannt, zu lesen ward mir eine Liebhaberei, indem sich mir zu dem absonderlichen Namen Bilder und zu den Bildern Geschichten gesellten. Diese Säulen ragen heute nur mehr wenig aus der Erde empor. Sie sind alle aus dem gemeinen bläulichen Hymettossteine geformt, oben breiter, mit einem Wulste, der darum gebunden und dann flach abgeschnitten ist. Man kann sie nicht als die Muster der türkischen Grabsteine verkennen. Auf ihren Eroberungszügen, da sie zum erstenmale seßhaft und bildnerisch

wurden, mögen die nomadischen Einwanderer diese gewiss damals noch vielfältig überall im griechischen Oriente vorhandenen Grabmäler einfach aus den antiken Friedhöfen geraubt und auf die ihrigen übertragen, endlich aber, da durch diesen Raub diese Form üblich geworden, aber das Bedürfnis nicht weiter durch solche Verpflanzung zu befriedigen war, sie auch nachgebildet haben. So erfahre ich wieder durch ein neues Beispiel, wie ich in meinem alten Glauben nicht irre gehe, wenn ich die Zustände des heutigen Orientes zur Erläuterung der uns so sehr beschäftigenden antiken classischen Welt verwende, und finde diese Bestätigung auf einem griechischen Friedhofe, recht auch wie zum Beweise und zum Symbol, dass alles einmal Dagewesene unsterblich sei.

9. Im Kloster der Erzengel.

Nicht viel entfernter, als der antike Friedhof von den letzten Häusern des neuen Athen liegt, und auch vor einem seiner alten Thore, im Kloster Ton Asomaton, der körperlosen Erzengel, dort wo einmal das Gymnasion Kynosarges, die Ursprungsstätte der Kyniker, stand, habe ich noch ein anderes für diese griechische Kunstweise sehr charakteristisches Grabrelief gefunden, nur wenig erhaben und nur in halber Lebensgröße gebildet: eine Mutter, die scherzend dem vor ihr knieenden, nackten Kinde einen Vogel an beiden Flügeln hinreicht. Das Bild ist so sehr Genre, dass man es beinahe modern glauben könnte und unmittelbar an die plastischen Arbeiten der Italiener auf der Wiener

Weltausstellung erinnert wird, welche unsere ganze akademisch nachbetende Welt verurtheilte, ich mir aber sehr wohlgefällig sein zu lassen erlaubte. Die Tafel ist in Vari, das ist am Fuße des Hymettosgebirges auf der Südwestküste von Attika, gefunden, nicht sehr weit von Athen. Sieht man länger in das Relief hinein und vermählt sich gewissermaßen mit seiner Seele, dann wird man des Charakters und der Aufgabe desselben als einer Grabstele gewahr. Diese Eigenschaft ist in dem wehmüthigen Blicke, in den schmerzvoll zusammengezogenen Lippen der Frau ausgesprochen. Offenbar trauert die Mutter um das früh verstorbene Kind. Die Nacktheit desselben spricht seinen todten Zustand aus. Dabei ist eine solche Anmuth in die Augen, in die Bewegungen, auch noch in die Mantelfalten gelegt, daſs wohl in jedem durch die Verwandtschaft des Gegenstandes eine Mahnung an die heiligen Familien des Rafael angeregt wird; insbesondere an die Madonna mit dem Stieglitze der Florentiner Galerie fühlte ich mich erinnert. Auch dort ist die Mutter wehmüthig bewegt in der Voraussicht eines schmerzvollen Schicksales für das Kind, welches hier schon eingetreten ist. Mir gehört dieses anspruchslose Werk der attischen Bildhauerei wegen dieser Augen- und Seelensprache und der Mahnung, die es an Rafael gibt, zu den geliebtesten Sachen in Athen, und oftmals lenkte ich meine Nachmittagsspaziergänge hieher mit der Absicht, meinen Augen wohlzuthun durch ein Wiedersehen desselben, dann aber auch, ich will es ebenso gestehen, um gemächlich auf der Klosterterrasse zu sitzen, einen der schönsten Anblicke auf Athen zu genießen, über

das Relief und die altgriechische Kunst zu sinnen und auch manche dazu gehörige Schrift zu lesen, hier auf dieser Studienstätte der ungerecht verleumdeten Kyniker, die in Wahrheit schon vor zweitausend Jahren ebenso ernst den Wissenschaften gedient hat.

So brachte ich einmal einen Aufsatz über die Genrebildnerei bei den Griechen mit hieher, welchen Furtwängler in der eilften Serie der gemeinverständlichen Vorträge Virchows veröffentlicht hat, konnte ihm jedoch in vielem nicht beistimmen. Was er als Inhalt wie als Darstellungsweise der antiken Genrebildnerei behauptet, ist enger, als ich dieses Thema fasse und begrenze. So meint er: „Die hohe, vorzugsweise religiöse Richtung des Phidias, welche vor allem nach bedeutendem Inhalte strebte, konnte das Genre nicht aufkommen lassen.“ Nun frage ich aber, was ist der ganze Zug der Panathenäen anderes als eine Gliederung von Genregruppen: Stallknechte, welche die Rosse schirren; Jünglinge, welche sich eilig ankleiden; Reiter, welche sich anstrengen, ihre Pferde in das Geleise eines langsamen Marsches zu zügeln; bärtige Männer, welche Krüge und anderes schweres Geräthe tragen; Greise, welche in die würdevollen Kleider ihres hohen Amtes eingeschlagen sind, und endlich Knaben, welche Opferthiere führen, wie es Homer schon im zweiten Gesange seiner Ilias ganz so genrebildnerisch vorgezeichnet hatte:

„Wo mit Stieren ihn stets und Widdern sühnen die Söhne
Des Athenergeschlechts in der heiligen Zeiten Vollendung“,

so daß, wer diese freundlichen Bilder sieht, auch jene homerischen Zeiten noch nicht vollendet, sie vielmehr fort-

während lebendig glauben kann; der „bedeutende Inhalt“ und die „religiöse Richtung“ sind indessen darin nicht zu erkennen. Das sind geschraubte Worte, um das Natürliche nicht natürlich zu sehen. Ähnliche Genrebilder stellt Plato an den Anfang seiner Dialoge. Es ist auch ihm Bedürfnis, die schwierigsten Behauptungen durch irgend eine recht anschaulich und voll aus dem Leben geholte Scene wahrscheinlich zu machen und freundlich einzuleiten, so ungefähr, wie man im vorigen Jahrhundert kein irgendwie bedeutend gemeintes Buch ohne eine zierliche und verlockend anmuthige Titelvignette ließ.

Auch dem stimme ich nicht zu, was Furtwängler später sagt: „Überhaupt ist die Herrschaft des Typischen, nach dem Göttliches wie Menschliches gleichmäßig gestaltet wird, in dieser Periode noch von größter Ausdehnung.“ Dieses „Gleichmäßige“ der Darstellung sehe ich schon in der Absicht nicht gegeben. Manchmal reichen nur die Mittel des antiken Künstlers nicht über das Menschenmögliche hinaus, oder auch unsere heutigen Augen sind zu beschränkt, weil ihnen der alte Glaube fehlt, das Göttliche im Menschenbilde auch noch zu erkennen. Im ganzen und wesentlichen aber hat jede Nike, von Dionysos, Artemis, Hephaistos und anderen göttlichen Gestalten nicht zu reden, im Gange, in der Haltung, in jeder Gewandfalte und nun gar im strengen, bedeutungsvollen Ausdrucke der Mienen einen anderen Typus als denjenigen, womit sterbliche Menschen gebildet werden. Jedes etwas bessere Vasengemälde ist dessen Zeugnis.

Furtwängler fährt dann fort: „Auf ihre Entstehung

aus jener ältesten Zeit der rein menschlichen Kunst wurde früher hingewiesen; sie stellte den Grundsatz fest, auf den die ganze griechische Kunst sich stützt, nicht die Gottheit zu vermenschlichen, sondern die Menschen zu vergöttern, nicht das Unfassbar-Unendliche will sie herabziehen, beschränken, nicht mit dem Inder das göttliche Wesen in vielarmigen, vielköpfigen Ungeheuern auszudrücken suchen, nicht der dogmatisch-religiöse Inhalt, sondern das einfach Menschliche ist erstes Ziel der griechischen Kunst, das menschliche Wesen, Thun und Leiden, dies ist es, das die Kunst zum Ideal gestaltet.“ Hier scheint mir nicht alles ganz logisch gedacht und noch weniger klar ausgesprochen. Am Schlusse des Satzes heißt es, das einfach Menschliche sei das erste Ziel der griechischen Kunst gewesen, und doch nur wenige Zeilen weiter oben, daſs diese selbe Kunst sich den Grundsatz gegeben habe, den Menschen zu vergöttern. Wie soll man dann aber von solchem Grundsatze zum „Ziele des einfach Menschlichen“ gerathen sein? Und was soll es heißen, daſs diese also göttlich begründete, einfach menschlich zielbewuſste Kunst nun auch noch durch das Menschliche zum Ideale wird? Das Ideale in der Kunst, wie in jeder Production einer edleren Art, ist etwas anderes als das „rein Menschliche“, ist der Geist, der Gottes ist, also gerade umgekehrt, nicht das Menschliche, sondern das Göttliche, und verwirft man diesen Namen, so doch jedenfalls nicht dasjenige, was wir uns selbst und was uns unseresgleichen geben, sondern dasjenige, was mit uns geboren ist, von dem aber leider, bei dieser Art Herren, nur selten die Frage ist.

„Was ist dem Künstler Zeus anderes als König und Vater oder Demeter anderes als wehmüthige Mutter, ihres Kindes beraubt?“ Gar sehr anderes und auch anders dargestellt. Man sehe als Beweis dessen das Eleusinische Relief an und vergleiche den strengen, ernsten und wahrhaft erhabenen Charakter der zwei weihenden Gottheiten, die gläubig fromme Haltung des Triptolemos mit dem im Patissia-Museum daneben stehenden Grabsteine. Gesicht und Haltung, das Haar und die Kleiderfalten, die Spannung der Arme und der Hände, der Gesammtausdruck und ebenso jedes Detail machen diesen Unterschied ersichtlich, und um gerade so viel, als sich dieses in solchem augenscheinlichen Vergleiche erkennen läſst, waren dem griechischen Bildner Zeus und Demeter mehr als nur Vater und Mutter. Oder soll der Gott in Olympia und die Göttin im Parthenon nichts anderes gewesen sein? Wir lesen doch selbst im spätgläubigen Pausanias noch, daſs Schauer der Ehrfurcht bei ihrem ersten Anblicke den in den Tempel Eingetretenen befielen. Und die Tragödien des Aeschylos und Sophokles, flieſsen sie nicht auch über von dieser Ehrfurcht für die Götter? Erscheinen bei ihnen etwa Zeus und Demeter nur wie Vater und Mutter von Irdischen? Es ist gegen die Natur, die Gottheit zu vermenschlichen. Sie nimmt wohl menschliche Gestalt an, aber in ihr wirkt der Gott weiter und erscheint auch also. So war es und ist es bei allen Völkern; und ich glaube, daſs im Gegentheile die alten Griechen ihrem Gotte gegenüber sogar noch um ein gutes Stück ängstlicher und unterwürfiger waren, als vorher und seitdem irgend ein anderer Bruch-

theil der großen Menschheit, die neuen Griechen wieder ausgenommen, welche mir als die abergläubigsten aller Christen und also auch durch diese Eigenschaft in consequenter Abstammung von ihren Ahnen beglaubigt erschienen sind.

„Deshalb beginnt die hellenische Kunst mit dem Genre"; nicht deshalb, sondern weil sie sich an der Natur ausbildet, was die römische Kunst und auch Michel Angelo nicht thaten. „Und am rein Menschlichen bildet sie sich die Typen, denen der mythische, göttliche Inhalt sich zu fügen hat." — Dieses „hat" ist unwahr, auch erhebt „der göttliche Inhalt" „diese Typen". Das zeigt jedes Vasengemälde, von großartigeren Marmorwerken nicht zu reden. Man muss nur eben nicht in jedem abgeschlagenen Kopfe eine Hera oder einen Poseidon erkennen wollen, auch manchmal ein Menschengesicht und menschlichen Willen in seinen Zügen gelten lassen.

„Am Eingange der schulmäßigen Entwicklung der Plastik in Griechenland stehen jene ältesten Apollofiguren von Tenea, Archomenos u. s. w. Was will in ihnen der Künstler anderes, als einmal den wesentlichen Bau eines ruhigen, nackten Menschen, so gut er es vermag, darzustellen?" Ich glaube, dass er gar wohl mehr wollte. Aber er kann es noch nicht. Später hat sich der Glaube so sehr an dieses einstmalige Nichtgekonnthaben gewöhnt, dass nun für die Andacht dieses Nichtkönnen weiter bewahrt werden soll. Das ist archaistische Kunst durch ihre ganze Geschichte verfolgt.

„Jede andere, barbarische Kunst aber hätte hier das

dogmatische Wesen des Gottes, sei es durch einen Thierkopf oder sonst eine Monstruosität, auszudrücken gesucht; allein und zuerst der Hellene wagt es, den Menschen zum Gotte zu erheben." Hier liegt der Irrthum in dem Worte „jede". Weder das Judenthum, noch das Christenthum, noch der Mohammedanismus thaten diese Barbarei. Es war die griechische Religion eben nur eine geistreiche, nicht anders als diese drei genannten, und daher kam es, dass die Kunst sich also nicht verirren durfte. Attribute haben die griechischen Götter auch, und redend durch dieselben sind sie genug.

Während ich also saß auf der Klosterterrasse des Kynosarges, las und philosophierte, hatte sich einer der herrlichsten Sonnenuntergänge vorbereitet, wie er selbst in Attika, dem eigentlichen Zauberlande des Sonnenunterganges, überraschen musste. Eng und gestreckt, thurmähnlich baut sich nach der einen Seite hin die Akropolis auf. Golddunstig war der Himmel dahinter, der Berg davor ein schwarzer Schattenriss, schon ein nächtliches Gespenst, aber solch eines, wie es nur der Süden zulässt, und oben auf dem Fels in die Säulen des Parthenon hinein versank die Sonne. Nie hat sie ein schöneres Grab gefunden. Es war nicht anders, als erlösche, zerschmelze eben in diesem Augenblicke erst der jungfräuliche Tempel in der Berührung mit der himmlischen Glut, so wie der Blitz die Körper trifft, in Brand setzt und zerstört. Auch schossen Strahlen ringsum auf, das letzte Licht der griechischen Cultur. Hercules ist nicht anders auf seinem Scheiterhaufen des Berges Oeta zu denken und der Vogel Phönix, wenn er sich selbst ver-

zehrt, um nach Jahrtausenden neu aus seiner eigenen Asche wieder zu entstehen. Ist doch auch wirklich aus jenen Ruinen empor der Welt neues Leben, die Kunst und die Wissenschaft, wieder erstanden. In Athen mehr als an jeder anderen Stätte stehen wir auf dem Geburtsorte unserer Bildung und um diesen übersichtlich und schön zu betrachten, weiß ich keinen günstigeren Punkt als diese Klosterterrasse des alten Gymnasions der Kyniker, wo Antisthenes und Aristoteles gelehrt hatten, und keine bessere Stunde als solch einen feierlichen Sonnenuntergang. Denn all unser Wissen ist doch ein abendliches, das auf der Summe und Erschöpfung eines reichen Tages ruht.

10. Im Piräus.

Die meisten Funde werden in letzter Zeit auf dem Gebiete des Piräus gemacht, nicht daß man daraus folgern dürfte, es sei dort die Welt sogar einmal künstlerisch reicher als in Athen geschmückt gewesen, sondern weil auf den Hügeln hinter dem Hafen sich heute die emsigste Bauthätigkeit ausbreitet. Man könnte sich dort in einer neubegründeten amerikanischen Stadt glauben, so viele Straßenzüge sind eröffnet, so viele Gruben sieht man und so viele Baugerüste errichtet. Allerdings wird aber durch diese Menge der Funde bewiesen, daß diese Gegend des Piräus einmal schon sehr benutzt gewesen.

Man hat ein eigenes locales Museum eingerichtet, damit wenigstens ein Theil dieser Fundstücke erhalten bleibe. Darin fand ich einen schönen Kopf, den man einer Ama-

zone zuspricht. Ich bezweifle diese Bedeutung. Das Haar ist wild nach der rechten Seite hin gezerrt, viel Ausdruck — und doch nicht zu viel — im Gesichte. Dieser Kopf zeigt recht, wie man in der Kunst und namentlich in der plastischen haushalten muss und kann, um doch die größten Wirkungen zu erzielen. Insoferne ist dieses an der Nase und den Lippen sonst stark verletzte Marmorköpfchen ein wahres Musterstück für das Studium der Bildhauer. Ich ließ mir vom Gipsformator Martinelli einen Abguss senden. Sein Katalog bezeichnet ihn mit Nummer 305.

Darunter lehnt eine kleine Grabstele mit einer reizenden Boudoirscene. Eine vornehme Dame sitzt bequem in einem Lehnstuhle, ungefähr in einer Haltung, wie man die vielen sogenannten Livia- und Agrippina-Statuen zu Rom und in Neapel sieht. Mit der Rechten über der Brust lüftet sie leicht den Schleier. Es ist nur eine anmuthige Bewegung und wohl aus keinem anderen Grunde dargestellt, als um etwas Schönes zur Erscheinung zu bringen. Die Gewandlinien überhaupt fließen und beugen sich, wie nur das Meer solchen Wellenfluss zu sehen gibt. Die Beine, nur wenig im Knie gebrochen, sind weit vorgestreckt, und zu ihren Füßen spielt ein Spitz, der neugierig zu ihr hinaufschaut.

Daneben steht ein anderes Denkmal, auch nur wenig erhaben und in gemeinem Sandsteine gearbeitet: die Begegnung zweier älterer Männer, die sich die Hände reichen. Zwischen ihnen und unter ihrem vertraulichen Handschlage steht ein kleiner Knabe. Mir fiel dabei das merkwürdige Frescogemälde des Mantegna in der Camera degli Sposi zu

Mantua ein, wo der Marchese Lodovico und seine Kinder seinem Sohne, dem Cardinal Francesco Gonzaga, vor Rom begegnen.

Geht man weiter nach links im Saale von diesem Grabsteine aus, so findet man in die Mauer das Relief eines todten Studenten gemauert, der in der linken Hand statt des üblichen Vogels einen Kanikelhasen hält. Neben ihm steht auch hier sein Vater. Überhaupt sind eine Menge Bruchstücke von Reliefs der Gymnasiasten vorhanden.

Eine Gestalt auf einem anderen Grabsteine legt die linke Hand einer Sirene auf das Haupt. Das ist doch ohne die Annahme einer symbolischen Bedeutung dieses Wesens nicht denkbar und möglich. Sehr schön, als technische Arbeit zu dem Besten der Sammlung gehörig, ist das Bruchstück einer Stele, auf welcher ein reicher Krug im Relief dargestellt ist. In den Henkeln sieht man zwei sich spreizende gigantische Männer, aber ganz nur als Decorationsstück gedacht. Es erinnert lebhaft an die Werke unserer Renaissance, weil diese solchen altclassischen Mustern nachgebildet worden sind.

An das niederländische Bildchen, auf dem einer kranken Frau die Medicin gereicht wird, mahnte mich eine kleine Stele, welche eine eben ohnmächtig zurück in die Kissen des Lagers gesunkene Frau darstellt, der eine andere liebkosend unter das Kinn greift. Wieder als eine Illustration zu irgend einer antiken Novelle zu gebrauchen wäre das Relief auf dem Bauche einer Grabvase. Ein älterer Mann mit dem spitzen Hute, dem Pilos, auf dem Kopfe, offenbar unterwegs auf Reisen, schreitet kräftig von links nach

rechts hin, in lange Gewande eingeschlagen. Hinter ihm ein kleiner Knabe, offenbar sein Sklave, der auf der Schulter einen Stecken und an dessen Ende ein Bündel trägt. Mit diesem Bilde eines Fußreisenden wäre die Einleitungsscene einer Novelle zu illustrieren.

Aber das Meiste und Beste von dem, was im Piräus gefunden wird, wandert von den Arbeitsleuten zu den Händlern und von diesen in das Ausland. So kaufte ich dort von jakonischen Handwerkern ein Marmorhaupt, das ich einem Grabe angehörig glaube und das manches Erstaunliche hat. Während der Obertheil des Gesichtes, die Bildung der Stirne, die weit geöffneten Augen, die stark accentuierten Lider und so auch die Behandlung der Haare noch eine alte Kunstweise vermuthen lassen, weisen die vollen Wangen, das starke Kinn, die ausdrucksvollen Lippen deutlich auf die Absicht eines Portraits. Es sind Meißelschläge über den Wangen in den Höhlungen zu den Augen hinauf erkennbar, welche Archäologen, die stets geneigt sind, das Gras wachsen zu hören, als von einer späteren Zeit zugefügt erkennen wollten. Bildhauer, welche den Kopf prüften, lächelten über diese Vermuthung und meinten, es sei noch nicht dagewesen, daſs der Meißel auch vermocht habe, dem Steine wieder etwas zuzutragen, und hier sei das Befremdliche im Vergleiche zum oberen Gesichtstheile, daſs eben diese kritisierten Wangen voller erscheinen, als es ein rein idealer Ausdruck und auch die strenge Weise der ersten Kunstzeit mit sich brachte. Mir scheint gerade durch diesen Theil des Gesichtes und auch durch seinen Ausdruck, ebenso wie durch die Behandlung

des Marmors, eine Verwandtschaft dieses Kopfes zu dem Denkmale der beiden Frauen Pamphile und Dimitria auf dem Friedhofe vor dem atheniensischen Dipylon ersichtlich. In der Zeit dürften die beiden Bildwerke nicht weit von einander abstehen, wenn man nicht dieselbe Werkstätte, nicht sogar dieselbe Künstlerhand für beide annehmen will. Die meisten Kenner und Liebhaber, welchen ich in Athen selbst noch den Kopf zeigte und welche also im eigenen Augenscheine die beiden Denkmale verglichen, erkannten diese Verwandtschaft an, nur fanden sie meinen Marmorkopf geistig edler, tiefdenkender, sinniger, so dass ihn einer gar einen Dionysos, ein anderer Apollo nennen wollte. Ich wehrte alle göttlichen Namen gleich bei der ersten Besichtigung ab. Mir ist eben das Individuelle daran das Merkwürdigste, und die fortwährende Frage, wer ist dieses, welche Seele mag einmal aus diesen Zügen gesprochen haben, also das Räthsel, welches durch dieses sphinxartige Verhalten auch diesem Marmorbilde zu eigen geworden, ist dasjenige, wodurch es mich täglich, zumal abends, wenn der Schimmer der Lampe förmlich wie Leben hauchend darauf fällt, so sehr bezaubert und auch das erstemal gleich in der Weise reizte, dass ich mir sagte, es mag kosten was es wolle, dieses Haupt muss ich haben.

Anders steht es um den Namen und um die Bedeutung eines etwas kleineren Marmorkopfes, den ich auch aus der Umgebung von Athen entführte. Man behauptete, dass er dort auf der Südseite der Akropolis in dem heiligen Boden der Dionysostempelstätte gefunden worden. Unzweifelhaft ist wohl hier der weibliche Charakter und

daſs, was die himmlischen Eigenschaften betrifft, nur Aphrodite und Artemis sich um dieses, eines ihrer schönsten Abbilder streiten können. Zu den Vorstellungen, welche uns die alten Dichter und Sagen von der ersteren gegeben haben, neigt es zumeist hin; mit der letzteren verbindet es eine leichte Ähnlichkeit, die es mit dem reizenden Köpfchen der Silbermünzen von Chalkis hat, wenn dieses wirklich, wie man bis jetzt nur vermuthet, eine Artemis vorstellt. Es ist nur alles im Marmorkopfe weicher, zarter gebildet, so die Nase kleiner und der Ausdruck der Lippen, der Blick der Augen wie mit Absicht lieblich verführerischer, so daſs dem Haupte wohl der schönste aller Namen, Aphrodite, zu eigen werden dürfte. Das Köpfchen ist etwas unter Lebensgröße gehalten, unverletzt, bis auf einen Sprung, der oben beim Scheitel beginnend sich im Bogen über den linken Schädel bis zum Halse hinab zieht. Auch sonst sind dort Spuren, welche erkennen lassen, daſs auf dieser Seite das Haupt bei einem Sturze einmal heftig aufgeprellt ist. Der Marmor hat von der Zeit die anmuthigste Elfenbeinfarbe angenommen und erscheint dadurch wie verlebendigt. In einzelnen Theilen des Gesichtes leuchtet die Sonne durch, wenn entsprechend gegen das Licht aufgestellt. Das Feuchte, das man immer in den Augen der Liebesgöttin erkennen wollte und als ihr ureigenthümliches Merkmal bezeichnete, liegt gewiſs in diesem Gesichte mehr ausgesprochen, als in irgend welchem anderen berühmten Aphroditebilde. Mir scheint hier auch durch etwas, das nur wir als Wehmuth auffassen, das den Griechen aber als der recht eigentliche Ausdruck der An-

muth, der Grazie galt, mehr als sonstwo jede gemeinsinnliche Bedeutung getilgt und das Bild zur höchsten göttlichen Würde erhoben.

Die Arbeit scheint der besten Zeit anzugehören, ist weich, ohne weichlich zu sein, der Stein angegriffen und behandelt, als biete er keine Härte und nicht mehr Widerstand, als Gott bei der Erschaffung des Menschen fand. Die Kunst stand damals auf ihrer höchsten Höhe. Sie bemeisterte die Technik mit Mitteln, die uns heute kaum mehr vorhanden sind, und sie hatte doch den ersten naiven Geist noch und das ganze volle herzliche Gefühl. Benndorf machte mich aufmerksam auf eine Verwandtschaft dieses Kopfes mit dem im Capitole zu Rom befindlichen, einmal Dionysos, dann Ariadne getauften herrlichen Marmorhaupte.

Dass solches noch heute auf dem Boden von Athen gefunden wird, lässt mich hoffen, dass uns noch manche Auferstehung hier bevorsteht. Das Beste der antiken Kunst glaube ich noch vorhanden, nur begraben. Und so hoffe ich denn auch diese attischen Kunstwanderungen und Betrachtungen noch einmal aufnehmen und fortsetzen zu können.

Auf den Spuren

des

Gaudenzio Ferrari.

1. Mailand.

Es gibt in der italienischen Kunst eine Reihe von Werken, welche uns mit dem Zauber des Fraglichen berühren, indem sie demselben Geiste entsproßen zu sein scheinen, welcher schon Jahrtausende früher die Sphinx erschuf. Gleich ihr ohne eigentliche Schönheit, gleich ihr ohne sichtbar das Schöne auch je nur gewollt, daher aber auch ohne jemals ersichtlich es verfehlt zu haben, fesseln sie unser Interesse in ganz außerordentlicher Weise durch absonderliche Eigenschaften. Sie sind nie ganz vollkommen, es fehlt ihnen im Gegentheile stets irgendwo etwas und manchmal ein zu ihrem obersten Zwecke recht Wesentliches. Aber sie bieten dafür in überströmender Fülle, mit einer gewissen Urkraft, was sich in anderen, zahmer gemaßregelten Werken nicht wiederfindet. Sie sind, so wie oftmals die Schöpfungen der Natur auch, mangelhaft in einzelnen Theilen, aber im ganzen schön und edel und, wo man sie frei walten ließ, von einer gesunden Entfaltung und im höchsten Grade den Eindruck der Kraft und eines beinahe grenzenlosen Vermögens gebend. So reden die Bäume eines Urwaldes zu uns. Und auch wie vor dieser großen, weiten und schweigsamen Natur, ahnt und forscht

man ihnen gegenüber fortwährend und findet doch nie, ebenso wie bei jener nicht, den Schlüssel, ihr ganzes Wesen aufzuschließen. Und ich glaube, dass in dieser Verschlossenheit, wie in jener Verborgenheit der Naturkräfte, ein Hauptmittel ihres Reizes liegt. Denn es ist immer eine Versuchung, Verborgenes und Ungewöhnliches zu entdecken, indem in allen Lagen des Lebens der Mensch sich in keiner Rolle und Aufgabe lieber gefällt als in der des Columbus. Dieser Trieb der Neugierde scheint ihm zum allgemeinen Heile der Menschheit, man kann wohl sagen der ganzen Welt, zu oberst eingepflanzt, ohne ihn und seine Wirksamkeit wäre die Erde von dem Augenblicke an, da sie Gott erschaffen hatte, gar nichts Weiteres geworden. Wer nicht völlig in Flachheit und Gleichgiltigkeit versunken ist, wird sich daher, wenn er auf solch einen dunkeln Weg der italienischen Kunst gerathen ist, neugierig und wissensdurstig darein schlagen und auch mit Behagen darin verweilen. Er findet alsdann, wenn er einen freien und sympathischen Sinn mitbringt, dass ein starker Naturalismus und eine absonderliche Persönlichkeit diese räthselvollen Werke geboren haben und dass sie eben so viel Natürliches und Individuelles als Originales und Originelles zu sehen geben. Zuletzt wird er entdecken, dass es gar nicht so sehr das Kunstwerk als vielmehr die fragwürdige Seele seines Urhebers sei, welche im Grunde Theilnahme und Gefallen des Beschauers erregt, so dass er schließlich einen Erfolg erreicht sieht, welchen er als einen beinahe göttlichen bezeichnen muss, weil er ihn unmittelbar der gotterschaffenen Seele des Künstlers zuschreiben muss.

Neben Cimabue und Giotto, Fra Angelico und Cima da Conegliano übt die Mailänder Malerschule diese geistvolle Wirkung im höchsten Grade aus. Ja sie hat sogar vielleicht am meisten solcher Räthselworte in die Kunstgeschichte hinausgesprochen, denn was Lionardo allein geredet hat, ist noch nie und wird auch niemals völlig gelöst werden. Ein Zauber wohnt ihm inne, wie wir ihn uns in die Gestalten der Sibyllen denken. Und ähnlich ihm berühren uns Boltraffio, Andrea Salaino, Luini, Cesare da Sesto, Marco d' Ogionno, Lanini, Andrea Solario, Gaudenzio Ferrari und noch so mancher Meister aus jenem Kreise, dessen Name untergegangen ist, dessen Gemälde wir aber als abgesonderte erkennen dürfen, wenn schon sie sich unter einer der berühmten Firmen vererbt haben. Auch fand ich in der That, wenn ich den räthselvollen Eindrücken nachforschend die Metamorphosen ihrer Kunstwerke zurückleitete, ihnen allen etwas Gemeinsames aufgeprägt, gewissermaßen die Urseele dieser Gegend, wie sie sich in deren Tyrannen, in dem geheimnisvoll verschlagenen, besonnen starken, leidenschaftlich rohen und doch künstlerisch fühlenden Lodovico il Moro, dem zweiten der Sforza, am ausdrücklichsten manifestiert hat. Ich muſs deshalb dieser Kunstschule neben ihrem ersten psychologischen Werte auch noch die zweite Bedeutung nachrühmen, die philosophische These zu bestätigen, daſs derjenige, welcher in seiner Zeit der Willenskräftigere ist, seine Landesgenossen, deren Erlebnisse und deren Werke mit seinem Bilde überstemple, daſs sich diesem unwillkürlich wie durch eine Naturkraft vorwaltenden Einfluße auch der sonst

Fähigste und Begabteste der schönen Geister nicht entziehen, nur in solcher Unterordnung sein Bestes leisten könne und dass also einer solchen urgewaltigen Lebensäußerung die Existenz- und Wirkensberechtigung allerdings nicht zu bestreiten sei. Die Betrachtung dieser Kunstwerke ließ mich sofort noch einen weiteren Wert derselben bemerken, treue Abbilder ihrer Zeit, des inneren und des äußeren Menschen zu sein, wie er sich damals während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundertes in der Lombardei bewegte, also in dritter Instanz Documente zur mailändischen Geschichte zu liefern. Und so sehr hat sich mir im wiederholten Sehen derselben auch diese Anschauung ausgebildet, dass mir jener Theil der mailändischen Geschichte vollkommen gegenwärtig, es mir aber unbegreiflich geworden ist, wie man deren Beschreibung ohne solche künstlerische Rücksicht versuchen wollte.

Von diesen dreifachen Wirkungen, der eines räthselvollen psychologischen Interesses, das ist der Frage nach dem Maler selbst, der zweiten, der philosophischen Wirkung, welche es aus den Grundlagen seiner Zeit hervorgegangen, und der dritten, historischen, welche es als ein Spiegelbild dieser Epoche beweiset, war es wohl diese letztere zumeist, also sein geschichtliches Wort, welches mich in jungen Jahren schon, da ich noch kaum Kunstwerke auf ihren ästhetischen Wert hin zu schauen und zu unterscheiden verstand, mächtig an ein großes Gemälde des Gaudenzio Ferrari, das Martyrium der heiligen Katharina, in der Brera zu Mailand band. Übrigens ist es vielleicht auch wirklich im allgemeinen Gaudenzio Ferrari,

der unter allen seinen künstlerischen Zeitgenossen am meisten und stärksten den geschichtsbildenden Sinn und solche Vorliebe ausgesprochen hat. Erst mit diesem Bilde machte ich seine Bekanntschaft, erfuhr überhaupt erst, dass er existierte. Bald aber hielt er mich mit jenem Absonderlichen, mit jenem Räthselhaften, und der Meister wurde mir eine Sphinx, wie so manches in der italienischen Kunstgeschichte, was gerade durch dieses Unbekannte, durch dieses erst zu Lösende uns am intensivsten fesselt.

Das Gemälde hieng damals in dem Nebengemache, das jetzt, mit XI beziffert, den Werken der späteren Bologneser und den Copisten dient, ist aber seitdem durch einen der besten Ehrenplätze des ersten Saales ausgezeichnet und mit Nummer 104 unterschrieben worden. Ein außerordentlich großes Höhenbild, stellt es — wahrscheinlich weil für einen fernen und erhabenen Standpunkt bestimmt — mit überlebensgroßen, beinahe herculisch erscheinenden und sich geberdenden Gestalten das Wunder in dem Augenblicke dar, da sich die Folterräder an der Heiligen machtlos, himmlische Sendboten gegen die Peiniger strafend bewiesen. Alles in der Composition ist Bewegung und Anstrengung, auch Überanstrengung, nur die Heilige in der Mitte erscheint schlicht und einfach, ruhig und ergeben, in sich und in ihrem nach oben gerichteten glaubensvollen Blick gesammelt. Entblößt bis zu den Lenden herab, nur die Brüste züchtig durch das aufgelöste lang gelockte, außerordentlich fein und zierlich gemalte blonde Haar verdeckt, den Unterkörper dicht in Tücher eingeschlagen, kniet sie, die Arme und die Hände, das Haupt nach rückwärts ge-

wendet, zwischen zwei sie überragenden hohen Rädern, die mit ihren nach innen gegen den schönen Leib zu gestreckten Stacheln jedes in entgegengesetzter Richtung bewegt werden. Doch sieht es aus, als habe die Folterung noch nicht begonnen, denn dem Beschauer ist jeder Ekel einer schmutzigen Spur auf dem leuchtenden Fleische erspart, oder ist also, wie es ja eben zum Wunder gehört, angedeutet, daſs das Folterwerkzeug ohne Wirkung auf den heiligen Körper blieb. Wilde Lanzknechte rechts und links bemühen sich, die Achsen der Räder vor- und rückwärts zu drehen. Die zwei, welche der Beschauer zu seiner Rechten sieht, sind in diesem Bestreben ganz nach vorne, der, welcher ihm links und mit dem Rücken zugekehrt steht, ganz nach hinten übergebogen, Verkürzungen veranschaulichend, wie sie nicht kühner und schwieriger für den Zeichner, nicht überraschender für die Wirkung einer Composition zu erdenken sind. Die rohen, massigen, starkleibigen Kerle tragen dabei die malerischesten Trachten, Kniehosen, Brustjacken, eng und gespannt, in grellen, glänzenden Farbenstoffen gestreift, welche die Körperformen noch deutlicher markieren. Es ist, als habe hier geradezu die Absicht vorgelegen, auch ein gymnastisches Kunststück zu producieren, oder war es die andere edlere, raffiniert durch so grelle und nahe Gegensätze die Gestalt der Märtyrerin noch mehr zu heben, sie unschuldsvoller und jünger, frömmer und andächtiger, mit einem Worte schon heilig auch ohne einen umliegenden Heiligenschein zu machen? Das ist sicher, beide Effecte sind erzielt und so stark deren Eindrücke, daſs nur die wenigsten Beschauer die zwei anderen Stockwerke des Ge-

mäldes, die Gruppe der irdischen Richter, den steifen Kaiser Maximian II. dort und das hereinschwebende himmlische Gericht bemerken werden. Und das ist kein großer Schade, denn, wie im ganzen ungeschickt, weit mehr über als hinter einander geordnet, lassen diese Gestalten auch im einzelnen wenig Ausdruck und Leben erkennen.

Als ich dann, nun seit zwölf Jahren, die Gewohnheit annahm, Mailand jährlich ein- und auch zweimal wiederzusehen, habe ich nie versäumt, mich und das Bild zu prüfen, inwieferne dieser Eindruck, den es mir gab, und mein Interesse daran ein dauerndes, widerstandsfähig so vielem Neuen, Großen und Schönen geworden, das ich seitdem in der weiten Welt bewundert habe. Indessen erst ganz vor kurzem wieder, es sind nur Tage her, hat das Gemälde in der alten und ersten Weise seinen Zauber auf mich geübt. Der Blick der heiligen Jungfrau schien mir begeisterter denn je, ja trug mich beinahe in den Himmel empor, wie nur das Auge der heiligen Cäcilia auf dem Kunstwerke des Rafael zu Bologna, einem der größten Wunder der Künste aller Zeiten. Auch was mir beinahe gleichzeitig eine junge Freundin über dieses Bild geschrieben hatte, daſs sie es besonders deshalb so schön finde, weil dieser Gesichtsausdruck der gefolterten Heiligen ein so freudiger sei und die Frömmigkeit nicht betrübt sein dürfe, erkannte ich als eine neue Wahrheit und als ein Verdienst dieses Kunstwerkes. Und ebenso wie die Seele, den geistigen Inhalt, fand ich das rein Technische nur noch bewundernswerter. Die Farben sind wie mit Honig gemischt, von einer Glätte und Reinheit, von einem sauberen In-

einanderfließen, die Modellierung der Körper, namentlich der schöne nackte Oberleib der Heiligen, dadurch von einer Rundung ohne jede Härte und ohne jeden Widerspruch der Schatten, wie sie sonst nur das Leben selbst oder vollendete plastische Bildungen so zu schauen geben. Es hat auch Lionardo das nie besser gemalt, und das herrliche Altarbild, dessen Entstehung man in die Zeit zwischen die Jahre 1540 und 1545 setzt, das ursprünglich in der Chiesa di Sant' Angelo zu Mailand, dann zu Brescia in der Privatgalerie des Conte Teodoro Lechi geprangt hatte, 1829 von der österreichischen Regierung mit 48.000 Lire für die Pinakothek der Brera gekauft worden ist, erhielt sich also bis zu dieser letzten, seit kurzem erst verflossenen Stunde bleibend und unerschütterlich als einer meiner großen Lieblinge der von mir sehr geliebten Mailänder Galerie.

Die Fresken aus einer Kapelle der Kirche Santa Maria della Pace, welche nun im Vorzimmer der Brera bewahrt werden, können allerdings diesen erhabenen Eindruck nicht fortsetzen. Ich glaube sie unter das Schwächste gehörig, was uns von diesem Meister überliefert worden ist, wenn sie wirklich in ihrer ganzen Ausführung von ihm stammen. Sie werden indes von den italienischen Kunstschriftstellern als seine letzten Werke beglaubigt. Es ist dort eine Verehrung des Kindes durch die heiligen drei Könige, ein Engel, der die Verkündigung bringt, eine Himmelfahrt der Mutter Gottes, eine andere Annunciata, ein Tempelgang Mariä, die Heimsuchung, ein Engel mit einer Harfe, ein anderer mit einer Laute, Jesu Vorstellung im Tempel

und St. Anna's Segen neben Joachims Tempelvision zu sehen. Die Gestalten sind derb und stellen nur durch körperliche Bewegungen das Ereignis dar, welches erzählt werden soll. Und selbst das Technische des Frescomalens ist hier nur unerfreulich und gibt nicht den hohen Begriff von der Gewandtheit in dieser Kunst, welchen man an anderen Orten durch den Gaudenzio Ferrari erhält. Nur eines dieser Bruchstücke interessiert durch die Darstellung seines Inhaltes. So wie Gaudenzio sonst historische Trachtenbilder vorstellt, so hier ein zeitgenössisches Mailänder Stadtbild. In dem Vordergrund breitet sich eine Wiese, das Glacis der Stadt, ganz kahl aus, nur sehr vereinzelt ragen gerade Baumstämme daraus auf mit wenig Laub an den Ästen. Eine Buchshecke umzieht die Wiesengründe. Dort bringt auf der einen Seite Joachim seinen Colonen die erfreuliche Nachricht, dass sein Weib Anna endlich guter Hoffnung sei, auf der anderen nebenan ein Engel den Nachbarinnen, welche lustwandeln, dieselbe Botschaft. Hohe crenelierte Mauern umschließen im sehr nahe herbeigerückten Hintergrunde die Stadt enge. Nahe aneinander vertheidigen sie Thürme. In einen derselben ist das Thor, schmal und hoch, eingeschnitten. Zwei Statuen stehen rechts und links davor, so den Reichthum, das Schmuckbedürfnis dieser Renaissancezeit verkündigend und auch, wie prächtig und wohlhabend das Leben damals schon in Mailand gewesen. Innerhalb der Mauern ragen eine Menge anderer Thürme auf mit breiten Loggien und Giebeldächern, aber das Auffälligste ist eine bramantinische Kuppel wie die von Santa Maria delle Grazie, so dass dieses Bild wohl mit hinzu-

gezogen werden darf, wenn es gilt, die Entstehung jenes Baues zu datieren. Gewiss weil er etwas Neues, Schönes, Bewundertes war, ist sie hier abgebildet worden. Die Häuser darum und unter dieser Kuppel und den vielen Thürmen erscheinen auch damals schon alle sehr hoch und aus Steinen gebaut. Man sieht kaum eine Holzconstruction dazwischen und auch als Obergeschoss, Erker daraufgelegt und darangeklebt nur sehr weniges, so dass sich Mailand schon ganz mit seinem heutigen Charakter darstellt, reich und stattlich, die prosperierendste und stolzeste Stadt Italiens. Es lässt dieses eine Bild auf einen Blick erkennen, dass es seine Grundeigenschaften bewahrt hat und so nur weiterlebt, wie es damals schon gedieh. Wer eine Geschichte der Stadt oder eine Geschichte schreiben will, welche während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Mailand spielt, der darf dieses Frescogemälde des Gaudenzio Ferrari nicht unbeachtet lassen. Es gibt ihm in einem Augenblicke mehr Grundlage und Atmosphäre für seine Darstellung, als das angestrengteste Studium vieler Acten. So führt mich beinahe jedes alte Bild auf den Gedanken, dass unsere Historiographen, um lebendig zu schreiben oder wenigstens um lebendige Eindrücke zu wecken, die Kunstwerke der Zeiten, welche sie beschreiben wollen, mehr sogar als die documentarisch überlieferten Quellen berücksichtigen sollen. Denn jene veranschaulichen geradezu die Vergangenheit, diese müssen erst wieder umgebildet werden, um überhaupt irgend etwas zu sagen.

Wie diese Werke des Gaudenzio Ferrari in der Brera, suchte ich auch in den mailändischen Kirchen seine Gemälde

wiederholt auf, abwechselnd jedes Jahr andere, im Hochsommer des Jahres 1881 im Chorumgang der Chiesa St. Maria presso Celso zum erstenmale eine Taufe Christi. In dem großen Werke „Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Badiga, Milano 1835", das eine große Anzahl von Fresken und Tafelbildern dieses Künstlers in guten Umrissen auch in die Ferne hin anschaulich macht, findet sich von dieser Taufe eine das Unschöne der Gesichtstypen ganz getreu wiedergebende Abbildung. Da auch der geistige Ausdruck der Gesichter kein bedeutender ist, hat mich dieses Gemälde eher abgestoßen. Am selben Tage gieng ich nach St. Maria della Passione, nicht um das Abendmahl Christi zum erstenmale zu sehen, sondern um meine früheren, der herkömmlichen Bewunderung für dieses große Altargemälde des Gaudenzio widersprechenden Eindrücke zu prüfen, ob sie der Zeit und anderen Erfahrungen gegenüber Bestand haben. Der Kirche gibt eine hohe, breite Kuppel einen gar stattlichen Charakter. Mir werden diese lichten, geräumigen Räume gerade als Gotteshäuser nur immer lieber bei jedem neuen Wiedersehen Italiens. Ich habe es nie begreifen, folglich auch nie angenehm finden können, dass ein Glaubensbekenntnis, bloß weil es Religion wird, während es doch eben so viel philosophische Lehre bleibt, sich in finstere Höhlen verkriechen müsse. Dazu gehört germanischer Nebelsinn, Gewohnheit unklarer Gefühls- und Gedankenduselei, um das behaglich zu finden.

Das Gemälde des Gaudenzio hängt im linken Kreuz-

schiffe. Es verleugnet die Eigenschaften, mit denen Gaudenzio sonst zumeist wirkt. Es ist kein Sittengemälde. Er bemühte sich, kirchlich zu sein, und streifte die unzeitlichen Trachten ab. Es blieben nur seine anderen Auswüchse, die unmotivierten Körperverrenkungen, die unnatürlichen, ja unmöglichen Kopfwendungen. Doch sind auch diese Fehler nicht so schroff hier, nicht so stark ausgesprochen, als auf anderen seiner historischen Darstellungen. Er scheint sich auch darin besonnen zu haben, so dass die deutschen Kunsthandbücher dieses Werk in die „beste Zeit" des Künstlers eintheilen können. Mir aber erscheint es eben wegen dieser Mäßigung nicht so originell und also auch nicht so interessant, und ich folgerte daraus neuerdings, dass wir unser Bestes im Grunde oft mit dem leisten, was andere unsere Fehler schelten, und dass es die Welt mittelmäßig machen, die schönen Berge abtragen, die Erde verflachen heißt, diese Fehler abschleifen zu wollen. Denn diese sogenannten Fehler sind weit entfernt davon, ein wirkliches Fehlen zu bedeuten; sie vertreten meistens nur ein Überfließen der Kraft, das sich anderen in den Weg stellt und deswegen getadelt wird, das aber schon bloß, weil es mit uns geboren ist, mir mehr der Beachtung und Benutzung würdig erscheint, als alles menschlich mühsam Hinzugefügte.

Die Farben dieses Gemäldes des Gaudenzio sind glanzlos, das Bild wie eine Tapete geworden. Das Schönste daran ist der goldene, ganz monumental großartig in Holz geschnitzte Rahmen. Man macht von diesen Kunstwerken der Bildhauerei viel zu wenig Lärm. Sie verdienten eine eigene Literatur. Diesen Rahmen inbegriffen, zahlte der

Canonicus Don Aurelio 40 Gold-Scudi für das ganze Werk. Es wurde 1543 gemalt.

Den heiligen Hieronymus in der Wüste, ein Stiftungsbild des Abbate della Croce in der Kirche San Giorgio in Palazzo, sah ich zum letztenmale im Sommer des Jahres 1881. Es war ein heißer Augusttag, ich suchte nur überhaupt die Kühle. Wie zufällig getrieben schlug ich mich über den großen Domplatz, der jedes Jahr in seinem Treiben großstädtischer wird, nach der nicht weniger lebendigen Via Torino. Dort, eines der ersten öffentlichen Gebäude zur Rechten, ist diese Kirche des heiligen Georg. Ich fand sie offen trotz der späten Mittagsstunde, leer und ohne Gottesdienst; ich konnte mich also darin geberden, als hiengen die Bilder in meinem Zimmer. Das Gemälde des Gaudenzio Ferrari steht gleich in der ersten Kapelle zur Rechten des Eintretenden über dem Altare. Man datiert es ziemlich gleichzeitig dem Abendmahle der Chiesa Santa Maria della Passione. Schatten liegen auch hier auf dem Gemälde, und die Farben sind nachgedunkelt. Der Kopf des Heiligen ist unschön, das Gesicht gemein, von dem derben Volkstypus, wie ihn Ferrari liebte, oft wählte. Er war kein absoluter Anhänger des Schönen. Das Charakteristische lag ihm mehr im Sinne. Aber viele Glaubensinbrunst liegt in diesem Kopfe, und auch die Geberden des Heiligen stimmen damit überein. Die linke Hand hat er auf einen Todtenschädel gelegt, die rechte klopft sich mit einem Steine das Mea culpa auf die nackte Brust. Die Augen verzehren dabei förmlich den gekreuzigten Christus, der vor ihm steht. Sonderbarerweise ist auch dieser kleine

nackte Körper ganz fleischlich dargestellt, nicht als ob er ein bloßes Kunstwerk aus Metall, Holz oder Stein wäre. Es mehrt das den ergreifenden Eindruck dieser Zwiesprache der vier Augen, die sich treffen. Ein offenes Buch lehnt unter diesem kleinen Leichname am Kreuzesstamme, andere, geschlossene, liegen darunter. So ist selbst in dieser Wildnis die Gelehrsamkeit dieses büßenden Mannes dargestellt. Er ist nackt, ein kräftiger, starkröthlicher Manneskörper, wie ihn ein Facchino haben würde. Ein dichter weißlicher Vollbart rahmt sein Kinn ein. Auch dieser Bart gehört dem Typus der unteren Volksclassen an und ist nur naturgetreu copiert. Dunkele Stimmung eines verfallenen Gemaches liegt eng um den Heiligen. Sein Körper und der Christusleib halten allein das Licht. Durch ein kleines offenes Fenster der Ruine sieht man lichtblaue Berge, wie sie auf der Fahrt nach Varallo mir vielfach vor die Augen kamen. Links in der Ecke kniet in sonderbarem Contraste zu dieser Leidenschaftlichkeit des Heiligen und der Gefühlsinnigkeit des Christusbildes ganz nahe und gleichgiltig der Stifter. Ein merkwürdiges Zeitgesicht, ein wahres historisches Pergament. Das ganze Bild ist sehr gut gemalt und auch durch seine geistige Bedeutung interessant, naiv, aber nicht zartsinnig naiv, wie sich in solchen Fällen Cima und Carpaccio bethätigten.

Frömmer sind die Fresken in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffes von San Ambrogio, welche unsere Kunstbücher und diesen nachbetend auch Gsell-Fels dem Ferrari zuschreiben. Es ist in drei Momenten die Passion dargestellt. Ich aber glaube sie von seinem Schüler Giovanni

Battista della Cerva herrührend, der, ungefähr 1500 zu Mailand geboren, das Talent entwickelte, den Meister wortgetreuer als irgend einer nachzuahmen.

Eine der nächsten Kapellen derselben Kirche ist eingestandenermaßen von dem anderen Schüler, Bernardino Lanini, ausgemalt mit der Geschichte des heiligen Georg. Mich überrascht und fesselt am meisten auf dem Fresco der linken Seitenwand der Ritter, der eben von dem Consul einen Befehl erhält und deshalb von dem geköpften heiligen Georg hinüberschielt. Das ist ein Portrait. Es ist nicht möglich, in irgend einer Darstellungsweise den Charakter eines Menschen lebendiger wiederzugeben. Es hätte dieser junge Mann von irgend einem Dichter, zum Beispiele von Manzoni für die Promessi sposi, aufgegriffen und in sein Gedicht eingestellt werden sollen, tale quale wie er dasteht.

Auch in der Kirche Santa Maria delle Grazie, und auch dort in einer der Kapellen des rechten Seitenschiffes, sieht man die Leidensgeschichte Christi dargestellt, und diese Fresken unzweifelhaft dem Ferrari gehörig. Die Jahreszahl 1542 läßt sie ihn, da er 58 Jahre alt war, gemalt haben. Es sind offenbar die heutigen nicht mehr seine Farben. Aber auch in dem ersten Concepte ist er hier abscheulich roh. Mit welcher Befriedigung denkt man an Borgognone zurück, wenn man eben, wie ich damals, von dessen riesigem Frescogemälde der Krönung Mariä in San Simpliciano kömmt. In der Kreuzigung bemerkt man aber selbst hier, trotz der größeren Rohheit, die Verwandtschaft mit Luini. Und als ich 1879 nochmals, nach-

dem ich nun beinahe den ganzen Gaudenzio hatte kennen lernen, nach Santa Maria delle Grazie zurückkehrte, speciell um diese Fresken wiederzusehen, merkte ich sie mir doch als starke, kräftige Bilder an, die mit vielem Ausdruck Geschichte erzählen. Die Nebenfiguren fand ich auch hier, wie meist beim Gaudenzio, das Beste.

2. Der Comersee und Busto Arsizio.

Inzwischen war ich auch außerhalb Mailands den Spuren Gaudenzio's neugierig nachgegangen. Am häufigsten sah ich dabei seine zwei großen Temperagemälde in dem schönen Marmordome zu Como. Das eine, dort gleich rechts, nahe dem Haupteingange, als Gegenstück eines heiligen Sebastian des Luini neben dem herrlichen Marmoraltar des Tommaso Rodari aufgehängt, stellt in ungewöhnlich großen Verhältnissen den heiligen Christoph vor. Der Heilige wandert mit einem ganzen Palmbaume, der auch die Blätterkrone trägt; aber rothe, erdbeerähnliche Früchte hängen darin. Es ist ein roher Kerl, offenbar ein Portrait, aber auch nichts als ein Abbild, das eines Bauern dieser lombardischen Gegenden. Gerade am Comersee haben sie diesen plumpen Typus. Ein Römer, Toscane, Venetianer wäre, bloß als Portrait behandelt, ohne jede malerische Zuthat, schon eher ein Heiliger geworden.

Wenige Schritte weiter in demselben rechten Seitenschiffe des Domes hängt ein zweites, auch sehr großes Gemälde des Gaudenzio, die Flucht nach Aegypten, mit beinahe überlebensgroßen Gestalten dargestellt. Es ist

unschön in der Färbung geworden, grell, störend durch Contraste. Aber auch die Zeichnung stößt ab. Alle Bewegungen sind unnatürlich, übertrieben. Es ist beinahe ein carikierter Michel Angelo. Jeder will und sagt zuviel auf diesem Bilde. Nur der röthlichblonde Krauskopf des einen Engels, der den Esel führt, interessiert, weil das Portrait eines absonderlichen Menschen. Er kömmt übrigens beim Gaudenzio oft wieder. Sieht man dann daneben, nur zwei Altäre weiter, das herrliche Gemälde des Luini, eines der erhabensten, welches dieser Meister der Sanftmuth jemals gemalt hat, eine Mutter Gottes auf dem Throne und rings um sie vier Heilige und zwei Engel versammelt, darunter in der Predella die wunderbar milde und andächtig, echt human dargestellte Geschichte des heiligen Hieronymus, so muss man sich zu diesem Werke als zu einem wahrhaft philosophischen, theologischen bekennen. Bei diesen stillen, heiligen, weihevoll durchdachten und fromm gefühlten Gemälden hat entschieden der Geist der Scholastik mehr oder weniger directe mitgewirkt, und man kann jene Flucht nach Aegypten des Gaudenzio wie so viele andere ihr gleichartigen Kunstschöpfungen nur mehr als kirchliche Genrebilder ansehen, welche im günstigsten Falle durch die Kraft und den Gedankengehalt des Meisters Historienbilder geworden sind. Diese verhalten sich zu jenen wie die sinnvollen Worte Christi in den Evangelien zu den manchen rein landschaftlichen, auch erzählenden und nur genremäßigen Stellen derselben.

Das dritte Gemälde des Gaudenzio in dem Dome zu Como hängt den beiden anderen gegenüber im linken Seiten-

schiffe, auch als Gegenstück zu einem Bilde des Luini. Hier hat Gaudenzio ebenso mit großen und gewaltigen und zahlreichen Figuren eine Vermählung der Jungfrau Mariä dargestellt. Dieses Gemälde ist mir sympathisch und war mir neben seinem Marterbilde der heiligen Katharina überhaupt lange, ehe ich die anderen in Canobbio, Varallo, Vercelli und Novara gesehen, das liebste dieses das Absonderliche suchenden und gebenden Malers. Es ist schön als Gesammtgruppe und schön durch die Einzelheiten. In der Mitte ist viel Ruhe gesammelt, und das gibt den eigentlichen geistigen Act des Bildes gut wieder. Die Bewegung ist in die zwei Ecken gedrängt, wo die Jünglinge die Stäbe brechen. Links fand ich den blonden, kraushaarigen Kopf, der mich immer sehr fesselt, eben durch das Absonderliche seines Typus, hier nur etwas älter; rechts ein noch schönerer, ganz vorne übergebeugter Knabe, der auch seinen Stab bricht. Alle diese Gestalten in engen, knappen Gewändern, damit man ja die ganze Kühnheit ihrer verwegenen und übertriebenen Bewegungen erkenne, welche nur Luca Signorelli so urkräftig gezeichnet hat. Indessen, man geberdete sich wirklich zu jener Zeit in der freieren Sitte und den strammeren, anliegenderen Gewändern ungebundener, man muss heute sagen, unanständiger. Classisch schön ist hinter diesem jungen Knaben das Profil einer Matrone eingeführt, blondhaarig, einen grünen Turban auf dem Kopfe. Auf der Thüre des Florentiner Baptisteriums erscheinen solche Gestalten von Ghiberti gebildet. Der Oberpriester in der Mitte theilt alles. Glücklich ist der Gedanke, in die Frauen den Ausdruck der Ruhe zu legen,

nur den Männern Bewegung zu verleihen. In der Sammlung der Ambrosiana zu Mailand wird eine kleine Tuschskizze bewahrt, welche dieser großen Composition so gleicht, dass man sie als das erste Concept dazu erklären möchte. Von dem Gemälde findet sich ein Stich in dem Werke des Bordiga.

Wenn man dann auf dem Comersee weiter nordwärts schifft, so gelangt man mit einer kleinen, zweistündigen Dampfbootfahrt nach dem, um seiner großen Gasthöfe und glanzvollen Villen, man darf wohl sagen, heute beinahe aller Welt bekannten Lustort Bellagio. Nebenan und noch romantisch bewegter, auf den schmalen Fuß des steil in den See abfallenden Monte Primo gestellt, findet man ein anderes malerisches kleines Dorf, San Giovanni, den Ort stattlich durch eine geräumige Kirche und diese durch einen hohen Campanile geschmückt, ein kleiner Platz liegt davor mit zwei Platanen und Cypressen darauf, wie ich so breitspurig und schattig, so dick und hochstämmig diese herrlichen Bäume nur am Bosporus gesehen habe. Dieser Winkel ist vergessen und übersehen, vielleicht gerade weil ihm die berühmten Gärten der Villen Melzi, Poldi, Trotti, Serbelloni und Giulia so nahe stehen und alle Aufmerksamkeit ablenken. Ich selbst, der ich doch alle Jahre auf diesen Gestaden weile und den ganzen See allmählich zu Fuß umwandert habe und dabei lernte, dass keine Kirche dieser Gegend ohne irgend etwas Sehenswertes sei, der geradezu ausgezeichnete Bilder dort entdeckte, habe erst in diesem Jahre die Kirche von San Giovanni betreten und darin ein Gemälde gefunden, das ich nun auch

den Fachleuten mit der Frage empfehlen möchte, ob es nicht ein Gaudenzio Ferrari sei. Als ihm nahe verwandt wird es sich jedenfalls behaupten lassen. Es ist in den Vierzigerjahren unseres Jahrhunderts von der kunstbegeisterten Familie Frizzoni aus Bergamo, welche ober San Giovanni eine Villa besitzt, hieher in den mächtigen schwarzen Marmorrahmen des zweiten Seitenaltares auf der linken Seite des Hauptschiffes gestiftet worden. In den letzten Jahren haben es die Söhne des seitdem verstorbenen Vaters, die in unserer Kunstwelt als Forscher, Liebhaber, Sammler und Schriftsteller einen ausgezeichneten Namen haben, um es vor drohendem Untergange zu retten, durch den Restaurator Antonio Zanchi in Bergamo sehr geschickt vom Holze auf die Leinwand übertragen lassen.

Ein Schlagwort, um den Inhalt des Bildes zu bezeichnen, ist schwer zu finden. Ich glaube, man kömmt dem Gegenstand am nächsten, wenn man es eine Manifestation Christi nennt. Der Erlöser, ich weiß nicht, ob eben erst auferstanden oder schon wieder gnadenvoll zu einigen heiligen Namenspatronen und Stiftern sich herablassend, erscheint, oben in dem Halbrunde aus Wolken hervor- und auf sie tretend, etwas geziert. Seine Haare haben die bei Gaudenzio so viel beliebte rothblonde Farbe. Um ihn schweben sechs Engel, drei auf jeder Seite, welche triumphierend die Marterwerkzeuge der Passionsgeschichte weisen. Auch diese Engel sind alle blond und rothhaarig, krausköpfig und haben die Locken tief in die Stirne gestrichen, überhaupt ganz die gewöhnlichen Typen, welche Gaudenzio für die Veranschaulichung der himmlischen Heerschaaren

verwendet. Andere liebliche kleine befiederte Engelsköpfchen flattern in den Wolken zerstreut und stützen die Fußsohlen des Heilands. Unten stehen vier heilige Schutzgeister, rechts Petrus und Johannes der Täufer, links Paulus und Stephanus, der Paulus langbärtig, dichthaarig, ganz die Physiognomie eines Landsknechtes, offenbar genau und ohne jede eigene geistige Zuthat nach der Natur copiert. Auch diese vier Heiligen sind alle blond. Nur Petrus hat einen innerlich belebten Blick, womit er, zum Erlöser hinauf gewendet, die zu seinen Füßen knieenden sechs Frauen empfiehlt. Ihnen gegenüber vor dem heiligen Paulus und dem heiligen Stephanus knieen fünf Männer. Diese beiden Gruppen mögen die Stifter und, wie mir aus den Altersstufen der Gestalten zu folgern scheint, die Glieder einer Familie darstellen. Von den Frauen sieht man nur vier Gesichter und ebenso von den Männern; die drei anderen Köpfe sind durch vorgestellte verdeckt. Ich deute dieses dahin, dass sie zur Zeit, als das Gemälde angefertigt wurde, nicht mehr unter den Lebenden waren. Ihr Portrait konnte also nicht mehr auf das Bild kommen, aber wenigstens sollte durch Gestalten an sie erinnert werden. Die Physiognomien der acht sichtbaren Köpfe sind innig fromm und wahrhaft begeistert nach aufwärts gekehrt. Sie geben das Beste des Bildes. Jede wäre als ausgeschnittener Portraitkopf schon interessant, namentlich so ein blonder Mann in den gesündesten Mannesjahren. Auch die Trachten sind bei beiden Gruppen zu bemerken, und sie verrathen Reichthum dieser Donatoren. Die Malerei ist durchaus sorgsam, glatt, honigsüß. Ein harmonischer gelber Ockerton ist über das

Ganze gebreitet, so daſs das Gemälde, auch ehe man es in das Einzelne zergliedert, einen guten Eindruck macht.

Einem Briefe Gustav Frizzoni's entnehme ich, daſs die neuesten Donatoren des Bildes über die Provenienz desselben nichts wissen. Er glaubt, daſs es von dem Altare irgend einer Kirche in Piemont stamme, weil, wovon auch ich mich seitdem durch den Augenschein überzeugte, in der Turiner Accademia di Belle Arti der Carton, der zu dieser Composition diente, sich befindet und überdies dort in der königlichen Galerie ein Gemälde des Giuseppe Giovenone*) aus Vercelli hängt, das beinahe eine Copie dieses Altarbildes zu San Giovanni zu nennen ist. Signor Gustavo Frizzoni, und das ist eine große Autorität, hält das Gemälde für ein Werk des Gaudenzio, schreibt es der mittleren Zeit dieses Künstlers zu, lobt es um seiner Farben und seiner Zeichnung willen, ohne es jedoch unter die besten und interessantesten einzureihen. Stefano Pianazzi habe davon für Bordiga's Werk einen Stich zu machen begonnen, und nur durch Pianazzi's Tod sei die Veröffentlichung desselben verhindert worden, so daſs also auch das Zeugnis dieser beiden Kenner dafür angeführt werden darf, das bisher so unbekannte Gemälde mit dem großen Autornamen berühmt zu machen. In jedem Falle, wenn man in der Übereinstimmung mit dem Turiner Gemälde des Giuseppe Giovenone einen Beweis gegen den Gaudenzio Ferrari finden sollte, bleibt es als ein Werk jenes Schülers bemerkenswert genug.

*) Giovenone malte gleichfalls im sechzehnten Jahrhundert.

Als Abschluss meiner alljährlichen Villeggiatur am Comersee suchte ich schon im Jahre 1878 den Gaudenzio Ferrari auch in Busto Arsizio auf, wo er, so nahe dieser Ort Mailand liegt, vielleicht am allerwenigsten gesehen wird. Es war damals schon der erste November geworden, weil es mir in den Zaubergärten der Villa Giulia das Schwerste wird, den Entschluss der Abreise festzustellen.

In Bellagio hatte ich beim Einschiffen auf dem Dampfer am frühesten Morgen, als die Sonne eben erst aufgieng, immer noch nicht kalt gehabt, und das, obgleich ein starker Nordwind die Luft reinigte und klärte. Makellos stand die Aussicht nach allen Seiten hin frei, recht dazu angethan, den Abschied zu erschweren. Da ich eben Tasso's Befreites Jerusalem las, gewissermaßen als ein poetisches Morgengebet dankbar dem Gotte und Schöpfer aller Dichter geweiht, merkte ich mir als ganz gleichstimmig, wie eine wörtliche Abschrift dieser malerischen Stunde, die schönen Verse des eilften Gesanges in meinem Tagebuche an:

Ancor dubbia l'aurora, ed immaturo
Nell' Oriente il parto era del giorno;
Nè i terreni fendea l'aratro duro,
Nè fea il pastore ai prati anco ritorno:
Stava tra i rami ogni augellin securo,
E in selva non s'udía latrato o corno.

Mittags war ich in Busto Arsizio. Schon das Äußere seiner Marienkirche überrascht und besticht. Es ist ein Oktogon, beinahe rund, mit einer gerippten Kuppel gedeckt, deren Mitte noch eine Laterne erhöht. Gegen Osten

steht für den Altar eine Apside zugebaut. Gleich der erste Eindruck läſst keinen Zweifel, daſs auch hier Bramante mitgewirkt haben muſs. Das Innere blendet, verwirrt zuerst geradezu durch den Reichthum und die Schönheit seiner Farben und Ornamente. Es ist das Meiste und Beste nur aufgemalt, aber die Grotesken mit einer Zierlichkeit und einer souveränen Meisterschaft des Pinselschwunges, daſs mir jede Sculptur im Vergleiche daneben arm erscheinen würde. Im Jahre 1877 haben die Bewohner von Busto mit einer Ausgabe von 30.000 Lire den Bau durch den Architekten Maciacchini, die Fresken durch den Maler Cavenaghi ausbessern lassen. Hinter dem Altare erhebt sich eines der schönsten Rahmenwerke, das irgendwo in Italien, Brescia nicht ausgenommen, vorkömmt. Unten ist eine mehrfach abgetheilte Predella als Sockel angebracht. Rechts und links steigen Rundbogen auf, links für den Täufer und darüber für ein Kniebild des heiligen Hieronymus; rechts, diesem correspondierend, für zwei andere, ebenso eingetheilte Gestalten, unten für den heiligen Michael, der den Drachen tödtet, darüber für den heiligen Franciscus, der die Stigmata empfängt. Oben im Giebel schwebt weiß und langbärtig der Gottvater herab, die im Mittelstücke aus der Gruppe der Apostel in einem Kreis von neun Engeln aufgefahrene Jungfrau zu bewillkommnen. Bezaubernd ist sofort die Farbenglut des Bildes als Ganzen. Man glaubt in gemalte Fensterscheiben zu sehen. Auch so grell bunt wie diese nämlich sind die Ölfarben hier äußerst muthvoll und sehr eigenthümlich zu einander gepaſst. Insbesondere leuchtet der

heilige Michael hervor. Mir ist indessen um seines geistigen Gehaltes der Täufer lieber. Er hat ein tiefbedeutendes Philosophengesicht. Diesem Menschen merkt man es an, daſs er predigen und Wege bahnen, taufen und bekehren konnte. Mit dem Tizianischen Giovanni Battista, der doch immer die beste Darstellung des Rufenden in der Wüste bleibt, ist dieses eine der glücklichsten Verkörperungen der so hochpoetischen Evangeliengestalt. Und hier zeigte mir Gaudenzio wieder einmal, wie bei seiner heiligen Katharina, daſs, wenn er sich ganz zusammennimmt, er auch wie der Besten einer seiner Zeit hoch über seine sonst oft nur Cultur-Genre und Geschichte erzählenden Bilder hinausreichen kann.

Viel weniger dem hohen Gegenstande entsprechend ist der Ausdruck des Gottvaters, merkwürdig die heilige Jungfrau. Sie zeigt nämlich den absonderlichen Typus der Madonnen des Luini, und ich frug mich vor dieser auffälligen Ähnlichkeit: war das förmlich Mode im Lombardischen geworden, hatte man dieses Gesicht vielleicht sogar typisch angeordnet, oder diente immer derselbe Musterkopf?

Reizend und ganz gelungen sind die um die heilige Mutter schwebenden Engel. Der Apostelgruppe darunter fehlt die Einheit des Aufschwunges, es zerfällt alles in Detail. Man sieht und empfindet noch früher, daſs sie nicht als ein Ganzes gedacht und erfunden ist. Auch sind die Bewegungen übertrieben und dadurch ebensowenig wahr als schön. Geht man dann zum Einzelnen über, so ist allerdings vieles sehr ausdrucksvoll. Es ist namentlich der eine Apostel, links im Vordergrunde, der knieende,

dem das lange dichte blonde Haar tief auf die Schulter herabgefallen ist, der das Gesicht in wahrer Verzückung und die Hände aufwärts gewendet hat, eine die Seele ergreifende und überzeugende Gestalt. Die Predella ist für ihr kleines Format ungewöhnlich flott, breit und flüchtig gemalt.

Dieses Altarwerk soll gleich nach 1539 entstanden sein. Gaudenzio fertigte es also in seinem fünfundfünfzigsten Jahre an, zehn Jahre vor seinem Tode, und es zeigt in der That mehr vielleicht als irgend ein anderes die ganze Reife seiner Kunst, insbesondere was die technische Mache betrifft. Es ist nicht zu übersehen, wenn man irgend einen vollständigen Begriff seiner Fähigkeit haben will.

Links neben diesem Hochaltare ist auf der bis zum Gewölbe hinauf geschlossenen Seitenmauer des Presbyteriums 1542 al fresco die Anbetung der heiligen drei Könige von Giovanni Battista della Cerva, dem Schüler des Gaudenzio, und wirklich beinahe wie eine bloße Copie von des Meisters Wandgemälde in der Kirche des heiligen Christoph zu Vercelli, dargestellt worden. Dieses ist wieder nur ein Cultur-, ein Geschichtsbild, wie ich die großen Tafeln des Domes zu Como classificierte. Der eine Knappe, der langbärtige, der in der Mitte des Bildes auf seinem Rosse hält, die Hellebarde mit der Rechten zurückgestreckt, wäre für Theater und lebende Bilder eine herrliche Vorlage. Dergleichen erfindet keine Menschenphantasie. Dieses, wie man sich räuspert und spuckt, wird nur der Natur abgeguckt. Das Malerische, auch die Zeichnung dieses Frescos ist sehr flüchtig, manches gerade nur angedeutet,

als sollten Hieroglyphen der Phantasie des Beschauers bloß den Anstoß zu weiterem Denken geben und als sei nichts anderes beabsichtigt, als eben nur den frommen Sinn des Beschauers zu erregen, nicht ihn zu befriedigen. Und ich glaube, dass wir gar öfters diese Bildwerke des Mittelalters nur in dieser Hinsicht betrachten und abschätzen dürfen. Es lag ihnen gewiss viel weniger oft, als wir es vermuthen und auch kritisch bei ihnen suchen, die Absicht eines wohlgefälligen Kunstwerkes zugrunde. Sie wollten nur eben erzählen, und erzählen, wie dieses ein Bilderbuch für Kinder thut, geben darum nicht mehr, als zur Andeutung nöthig war. Dem Beschauer blieb es überlassen, sich mit dem eigenen Gefühle ausbildend, tiefer in den Gegenstand hinein zu denken. Jeder kannte diese biblischen Geschichten des Neuen Testamentes so in- und auswendig, dass dieses keinem, auch dem gemeinsten Manne nicht, schwer wurde. Und daher, in der Berechnung auf diesen kindlich naiven Sinn und selbst in der absichtlichen Vernachlässigung der extrem zu verwendenden Kunstmittel, weil sich auf den inbrünstig nachhelfenden Glauben der Zuschauer zählen ließ, rührt manches von dem, was wir heute, als mit raffinierten Sinnen begabt, entweder dem technischen Unvermögen oder der frommen Einfalt der Künstler zuschreiben.

An der Fensterwand gegenüber sind Abschnitte aus dem Leben der Jungfrau dargestellt.

Die große Entfernung vom Boden in die Kuppel hinauf, das nur mangelhafte Licht, welches durch zu wenige Fenster eindringt, Schatten des Sonnenunterganges mögen

den dort angemalten Propheten und Sibyllen den Vortheil gegeben haben, dass ich allenfällige technische Mängel an ihnen nicht erkennen und sie als dem Gaudenzio selbst oder doch diesem Cerva gehörig glauben konnte. Mir schien nicht leicht irgendwo Stattlicheres zu sehen, als dieser prächtige, eitle und nichts weniger denn viel denkende Salomon, der weise Jesaias und die mit den alttestamentarischen Helden abwechselnden Sibyllen. Je zwei Sibyllen und zwei Propheten sitzen sich zugekehrt neben einem runden Fenster der Kuppel. Außerordentlich ist die Pracht der Gewänder, welche sie tragen. Die Mäntel sind beinahe alle gestickt. Die meisten der Jungfrauen haben röthliches Haar, und auch hier oben findet man den absonderlichen Luini-Typus ausgesprochen, ja noch mehr als in der Muttergottes des Hochaltarbildes betont. Es ist eine der Sibyllen über der nördlichen Nebenpforte nach den ehemaligen Klosterhöfen zu, welche zum Verwechseln der jungen Frau gleicht, die auf dem räthselvollen Gemälde des Palastes Sciarra zu Rom, das man die Eitelkeit und Bescheidenheit nennt, die Blume hält. Diese Propheten und Sibyllen haben im höchsten Grade den Reiz, wodurch Gaudenzio auf mich so mächtig wirkt, absonderlich, außerordentlich, eigenthümlich zu sein. Auch an diesen Gestalten ist nur weniges ganz und rein natürlich, aber nie etwas Gemeines und alles bedeutungsvoll.

Rom mit seinen Frescogemälden, besonders mit denen des Pinturicchio in der Kirche Santa Maria del Popolo, muss auf diese ganze Kuppelausschmückung Einfluss genommen haben. Das gibt auch das bloß Ornamentale zu erkennen, Cande-

laber, Maskenköpfe, phantastische Thiere, Blumenschnüre, licht gehalten auf dunklem blauen Grunde. Die Gesammtwirkung dieses Schmuckes, der Harmonie des ganzen Raumes wuchs mit dem Dunkel, das der Abend in die Kirche senkte, mit den wenigen Kerzen, welche die Beter vor ihren Büchern und den Heiligenbildern aufsteckten. Zuletzt hielt mich nur der Eindruck dieses Gesammtbildes fest. Es wurde wieder eine der poetisch gestimmten Stunden, wie ich sie in Italien so oft habe, wenn ich mich zufällig durch einen Orgelton, durch Gesang oder durch einen zwischen den Thürvorhängen hinausgestohlenen Lichtschein zum Eintritte in eine Kirche verleiten lasse.

In der Hauptgasse des Städtchens fand ich dann des Feiertages wegen gedrängten Menschenverkehr, auch viele nette Frauengesichter darein gemischt. Ich gieng wohl eine Stunde und mehr so auf und ab, aber Typen, wie sie Gaudenzio und Luini gemalt, mit den rothen Haaren und den räthselhaften Augen, konnte ich nicht entdecken. Dieses Geschlecht scheint ausgestorben, oder es hat dieses Gesicht wirklich nur einmal, gewissermaßen wie eine lombardische Sphinx, existiert. Hübsche Soldatenburschen begegneten mir die Menge, die sich selbstgefällig mit ihren kleinen schwarzen Schnurrbärten zeigten. Darunter war eher manche Ähnlichkeit mit den jungen Leuten des Gaudenzio zu finden. Auch viele Officiere suchten so durch Auf- und Abwandeln auf diesem Corso Zerstreuung für ihr ärmliches kleinstädtisches Leben. Sie waren in Mäntelkragen eingewickelt. Das ließ den Herbst erkennen. Auch zahlreiche Kastanienverkäuferinnen machten die Allerseelenzeit ersichtlich. Ihre Kohlen-

feuer gaben glückliche Lichtwirkungen in das flutende Menschengewühl hinein. Ich trat noch in andere Kirchen, welche ich voll von Kerzenglanz und menschenbelebt im Gottesdienste fand, wie ich denn überhaupt in Italien jedesmal wieder den Eindruck habe, als ob es trotz Garibaldi, der Unita und der Roma capitale seinem Katholicismus noch nicht absterben wolle.

3. Saronno und der Lago Maggiore.

Gleich das nächste Jahr im Sommer nahm ich diese Forschungen nach den Gemälden des Gaudenzio Ferrari wieder auf, zuerst nochmals in der unmittelbaren Umgebung von Mailand. Am 14. August, an einem klaren, sonnigen Morgen, fuhr ich um 8 Uhr mit der Localbahn von Mailand nach Saronno, einem Wallfahrtsorte mit einer berühmten Madonnenkirche, welche aber bis jetzt, trotz ihrer einzig schönen Fresken des Luini, von dem großen Trosse der Touristen noch jungfräulich unberührt ist. Das Santuario della Beata Vergine wird in den Kunsthandbüchern als eine der schönsten Renaissancekirchen gepriesen. Mich hat das Architektonische und Decorative daran enttäuscht. Ich finde beides unschön überladen, schwer lastend, ohne Schwung. Und auch das große Engelsconcert des Gaudenzio Ferrari, welches die Kuppel füllt, gefiel mir nicht. Er wurde dazu 1534 berufen, wie es ein Act des Notars Giovanni Maria Visconti vom 28. September jenes Jahres bezeugt, und ihm dafür die Bezahlung von 200 Gold-Scudi zugesichert. Im Jahre 1535 darauf

begann er die Arbeit und vollendete er auch schon die ganze Aufgabe, obgleich er dort hinauf nicht weniger als 110 größere und kleinere Engel malte, so dass man ihm nachrechnen kann, es sei ihm damals durchschnittlich jede seiner Figuren mit zwei Gold-Scudi gewürdigt und bezahlt worden, was für die Geld- und Preisverhältnisse jener Zeit keine geringe Wertschätzung darstellt. Aus den Gewölbestützen und Zwickeln heraus entwickelt sich das Gemälde, taucht es gewissermaßen auf, Cherubim und Seraphim schwebend nach oben und sich dort im Mittelpunkte um einen erhaben aus Holz gebildeten Gottvater zusammenschließend. Zuerst nur anbetend, brünstig verehrend und begeistert aufblickend, dann auf allerlei absonderlichen Instrumenten musicierend, Triumphlieder des Ruhmes und der Huldigung singend, mit zurückgeworfenen, man könnte beinahe sagen geschleuderten Köpfen fliegen die Engel empor. Die sind alle in lange, wild, aber großartig und breitfaltig flatternde Gewänder, sehr bunt und grell in lichten Farben, gekleidet, für die reichhaarigen Lockenköpfe ist viel blondes Roth verwendet. Diese himmlischen Heerscharen sind zu unterst in zwei Chöre getheilt und diese verschlungen und gebunden, dann in einen dritten aus dreißig nackten, kleinern Engeleins, welche dem Gottvater zunächst schweben, abgesondert, ihre Größenmaße stetig sich vermindernd, je näher sie dem Mittelpunkte der Kuppel gelangen. Pianazzi gibt von diesem Engelskranze und den größeren Gruppen vortreffliche Abbildungen in Bordiga's Werk.

Das Ganze macht einen erstaunlichen Eindruck und

erzielt ungefähr die Wirkung, wie wenn sich der Himmel wirklich plötzlich über uns aufthäte und erschlösse; aber immer nur als solch ein erstes überraschendes Aufthun und Erschließen, nicht als ein Herabquellen, Träufeln und Fließen, ein Beseligen durch die himmlischen Gnaden und Eigenschaften, wie man es von einer solchen göttlichen Erscheinung erwartet. Mir wenigstens stand das Gefühl in diesem ersten Erstaunen still und gedieh nimmer zum ruhigen Behagen eines dauernden Gefallens. Wenn ich auch im allgemeinen nicht verkannte, daſs ein Grundgedanke das Ganze beseele, und wenn ich auch im einzelnen die Unerschrockenheit der Zeichnung, die Sicherheit der Pinselführung, wie überhaupt das Außerordentliche der hier angewandten Technik, bemerkte und bewunderte, so empörte sich mein besonders im Religiösen vor allem der Ruhe bedürftiges Gefühl doch schließlich immer wieder gegen diese Masse der Arm- und Schenkelschwingungen. Diese Überfülle der körperlichen Bewegung ersetzt den Mangel des geistigen Ausdruckes nicht nur nicht, sondern dort, wo er vorhanden ist, vernichtet sie ihn beinahe. Die Malereien der Marienkirche bei Pallanza am Lago Maggiore, welche Ähnliches darstellen, die ich erst später sah und auch, wenn nicht dem Gaudenzio unmittelbar selbst, so doch seiner Schule gehörig glaube, sind in dieser Hinsicht, in ihrer Wirkung auf das religiöse Gefühl und auf den frommen Gedanken, mir viel glücklicher und bedeutungsvoller erschienen. Miſsfällt mir auch diese Kuppel des Santuario zu Saronno nicht wie die Himmelfahrten Christi und Mariä, welche Correggio in die zwei Kirchen

zu Parma malte, so füllt sie doch auch nicht mein Ideal eines offenen seligen und beseligenden Himmels aus, wie das mächtige, ich hätte beinahe geschrieben allmächtige Fresco des herrlichen Ambrogio Borgognone in der Halbkuppel der Kirche San Simpliciano zu Mailand. Denn für den christlichen Himmel scheint mir immer noch dasselbe Gesetz zu gelten, welches den Olymp der alten Heiden so schön verklärt hat, daſs Maßhalten die erste Bedingung seiner künstlerischen Darstellung sei und daſs eher unter als über dasselbe gegriffen werden dürfe.

Die Malereien in dem unter dieser Kuppel liegenden Vierecke führte Gaudenzio Ferrari erst zehn Jahre später aus, 1545 neuerdings nach Saronno berufen. Dort gefällt mir nur einigermaßen das malerische Ornament, Bandstreifen, worin Kinder sich tanzend mit Blumen, Obst und Seethieren zu thun geben. Aber auch das ist schwach im Vergleiche zu anderem derartigen, das man in Italien so häufig sieht. Besser ist der heilige Christoph. Das Begegnen seines Blickes mit dem des Christuskindes ist ein schöner Gedanke und seelisch belebt dargestellt. Das Beste dieser Kirche und zum Allerbesten aller ausgezeichnetsten Kunstwerke der ganzen Welt gehörig und was die Wallfahrt aller Kunstverständigen und Kunstfreunde in dieses Santuario locken sollte, sind in den anschließenden Theilen des Presbyteriums die wohlerhaltenen Fresken des Luini aus der Geschichte der gesegneten Jungfrau. Jedoch diese sind einmal bei einer anderen Gelegenheit zu besprechen, und hielten sie mich auch damals den ganzen Tag auf, so will ich jetzt gleich mit meinem nächsten

Morgen die Reise in weitere Kreise fortsetzen, weil mich dieses ununterbrochen bei dem Gaudenzio Ferrari erhält.

Ich hatte mir nämlich den Winter über den Plan zurecht gelegt und es als Hauptaufgabe des Sommers gesteckt, den Künstler, der mich mit jedem Jahre mehr interessierte, endlich auch dort aufzusuchen, wo er am unbekanntesten geblieben und doch eigentlich am meisten zu Hause ist, in den Alpengebirgen seiner Heimat. Indem es aber meine Ansicht ist, wie ich dieses schon mehrfach bekannt habe, dass man, nicht nur um den Dichter, wie das Sprichwort sagt, sondern um jeden künstlerischen Schöpfer überhaupt gründlich zu verstehen, auch in des Künstlers Heimat gehen müsse, werde ich nun hier neben der Schilderung der Werke des Gaudenzio Ferrari mir ebenso das Landschaftliche der Orte, wo er sie gemalt hat, etwas angelegen sein lassen.

Mit dem ersten Lichte eines wahren Sonntages, so warm und glutvoll schien die Sonne, nahm ich in Mailand die Eisenbahn nach Arona, dem südlichsten Endpunkte des Lago Maggiore. Das Städtchen besteht aus drei langgezogenen, parallelen Gassen, welche alle als eine Verlängerung, als die Fortsetzung der zwei großen, schon bei Baveno zusammengeflossenen Simplon- und Gotthardsstraßen gelten können. Jenseits der Häuserzeilen findet man die blanke Chaussee wieder mit den stattlichen Granitpfeilern, welche hier die Telegraphen tragen, wie dieser Weg den Lago Maggiore fortwährend auf der äußersten Kante des Ufers umzieht und die kleinen zwischenliegenden Orte dabei in der Mitte durchschneidet, um vor ihrem

anderen Thore dieselbe freie Bahn des Ufers wieder zu beziehen. Die östlichste der drei Gassen von Arona hat diese Aussicht ganz frei und unverstellt. Vor ihren Häusern breitet sich ein schöner Quai, dann der See, jenseits desselben hügelige Ufer, ein altes Schloss darauf, die Ferne bis gegen Varese zu grün, voll üppigster Fruchtbarkeit, und dahinter blauduftig die Berge des Luganer- und des Comersees. Die Wohnungen, welche diese schöne Aussicht haben, tragen noch die Spuren der aufgemalten Wirtshausnamen aus der alten Zeit, da hier keine Eisenbahn mündete und die meisten Reisenden gewohnt waren, in Arona das Nachtquartier zu nehmen. Jetzt besorgt diesen Dienst ein einziger kleiner, allerdings freundlicher Gasthof, der näher der Eisenbahn gestellt ist. Hinter dieser Uferstraße liegt eine zweite ebenso lange, aber enge und schattige Gasse, von Buden umstellt, und ober ihr auf der Höhe des Berges eine dritte, und diese dort scheint die Altstadt zu sein, denn in ihr stehen die Kirchen und stattliche, plastisch verzierte Herrschaftshäuser. Ab und zu ist auch dort zwischen den Gebäuden und auf den kleinen Plätzen vor den Kirchenfronten, über blühende Lorbeerrosen und die Spitzen schwarzer Cypressen hinweg, ein schöner Blick frei auf den See und die Gebirgsferne. Steile, enge Gässchen verbinden querüber die Unter- und die Oberstadt miteinander.

Das Leben, das ich auf allen diesen Wegen fand, war heiter und feiertäglich, die Bevölkerung sauber und in lichten bunten Farben gekleidet. Die Menschen sind schön. Ich genoss dieses Ruheleben gar sehr und schlenderte lange, bloß um diese Feiertagsstimmung und das

Süße des echt italienischen Sonntages in mich einfließen zu lassen, müßig und nichts anderes suchend, in die Schattenbilder der Thorwege und der Kramläden starrend, mit den Kaufleuten und mit den Schiffern redend, zuerst durch die dunkle enge Mittelgasse, wo sich das Verkehrsleben bewegt, und dann im grellen Sonnenlichte auf dem einsamen Quai herum. Die Luft stand ganz still. Sie schien am hellen Morgen noch zu schlafen, nicht aus ihren Träumen erwacht zu sein. Es war Südluft, und jene Temperatur und dunstige Färbung waltete, welche mehr als alles andere dem Auge und dem Gefühle die Gegenwart von Italien zum Verständnisse bringt. Wer solche heiße Sommerszeit nicht durchgekostet hat, der kennt die eigenthümliche Localfarbe des Ortes, der Menschen und ihrer Sitten nicht. Nie erscheint mir Italien italienischer als in solchen Stunden, und dann auch glaube ich mich entrückt der langweiligen Prosa unseres Jahrhunderts und wie durch einen Zauberschlag versetzt in die Zeit, da Goethe reiste und da man ohne Rücksicht auf die Jahreszeit für ein Jahr nach Italien gieng und Sommer und Winter geduldig hinnahm, wo er einen eben traf, weil man überhaupt nur einmal hinkam. Gewiss auch nur mit diesen sommerlich glühenden Farben haben die italienischen Maler ihre Bilder gemalt. Die des Gaudenzio brennen davon. Und wer nicht solche Sommerszeit über sich ergehen ließ, wird auch solche Kunstwerke nie gründlich verstehen, that er es aber, dann wird er beim ersten Blicke auf solch ein warmes Gemälde die ganze Wohlthat eines italienischen Sonntages gleich wieder nachfühlen und gestehen,

dass dort in der That „sich Kunst und Natur, eh' man es denkt, gefunden haben".

Also vorbereitet und ich möchte sagen künstlerisch naturalisiert, trat ich dann in die Kirchen ein. In der Oberstadt fand ich die größte und die älteste, die Marienkirche, in ihr zur Rechten neben dem Presbyterium eine kleine Kapelle und dort über dem Altare in neun Abtheilungen eines schönen goldenen Holzrahmens der besten Renaissancekunst eben soviele Gemälde des Gaudentius de Vince, ein Name, der so auf dem Bilde selbst und in den drei darüber vorhandenen Kaufcontracten inschriftlich erscheint und den man als einen Beinamen des Gaudenzio Ferrari deutet. Es scheint, dass er damit sein Schülerverhältnis zum Lionardo documentieren wollte, indem diese Bilder, datiert mit dem Jahre 1511, noch seiner ersten Arbeitsepoche angehören; auch sollen noch drei andere Documente aus den Jahren 1508 und 1509 im Archive der Stadt Vercelli sich gefunden haben, in denen er zugleich Gaudentius de Vincio de Varali mit seinem unzweifelhaften Heimatsorte näher bezeichnet wird.

Indes hat gerade diese Altartafel mit der Kunstweise des Lionardo sehr wenig gemein, sie gleicht vielmehr zum Verwechseln den Werken des Perugino. Dessen Fresken im Cambio zu Perugia scheinen geradezu hieher übertragen, so sehr sieht man hier dieselbe Art des Malens, der Zeichnung und auch der inneren Belebung der Köpfe und Gestalten, dieselbe Zierlichkeit, Weichheit, Sentimentalität, das Wiegen und Überneigen des Kopfes, man muss eigentlich, um bildgetreu zu reden, des Köpfchens sagen; die

langen emporgezogenen Körper, im Knie gebogen, dieses wie nach dem Muster antiker Statuen gebildet, finden sich hier genau wieder und auch der dunkle glutvolle Ton der Farben, das Abendliche, das in ihnen waltet und das den Gemälden des Perugino so viel Friedensstimmung, Beseligung, ja einen Ton, wie aus der anderen Welt herübergeholt, verleiht. Ich kann diese Bilder und so auch jenes des Gaudenzio da Vinci in der kleinen Borromeokapelle der Marienkirche zu Arona nicht sehen, ohne an die Bibelworte zu denken: „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden.“ Diese evangelische Stimmung und der christliche Sinn liegen in ihnen und haben auch offenbar, wie uns die Kunstgeschichte von Umbrien bekannt ist, die Pinsel geführt. Man kann überhaupt, glaube ich, an der Hand und mit den thatsächlichen Beweisen der italienischen Kunst alle Wandlungen und Umformungen der Glaubens- und Lehrweise des Katholicismus, seine philosophischen Methoden und Systeme darthun und erklären; die beweisen auch zugleich, wie innig und wahr, wie überzeugungsvoll und gläubig, wie mit dem Gefühle und nicht bloß mit dem Verstande, wie als ein aufrichtiges Bedürfen diese Kunstwerke entstanden, wie sie also nicht eigentlich künstlich gemacht, sondern natürlich, pflanzenartig wie die Gewächse, welche auch mit den Jahreszeiten andere werden, geworden sind, uns deshalb so seelenvoll und tief ins Herz hinein berühren. In solch einer kunstphilosophischen Glaubensgeschichte würden die erste Einfalt, der alles noch Tradition war, schicklich durch die Bilder der Katakomben; die beinahe göttliche Fermenz, die Glut

und Inspiration der Kirchenväter durch die Mosaiken der ravennischen und römischen, der sicilischen und griechischen Basiliken; die Lehren des Thomas von Aquino, wie überhaupt die Scholastik des Klosters von Monte Cassino, durch die strengen Werke des Giotto; die Hingebung und das weiche Gefühl der Kreuzzüge durch die Gemälde des Perugino, des Francia und Fra Angelico vertreten sein, bis endlich die weltliche Verflachung der Spätrenaissance das Nachlassen des Glaubens und der Andacht andeutete.

Das Mittelstück in dem Altarbilde der Marienkirche zu Arona zeigt uns die Madonna, welche anbetend vor dem Christuskinde kniet, das ihr der heilige Joseph und ein wunderschöner blonder Engelsjüngling auf einem gefüllten Sacke vorstellen, während hinten ein anderer Engelsjüngling die Mandoline spielt und ein Esel und ein Ochs aus dem Stalle die Köpfe strecken und gemüthlich zuschauen. Hinter all diesen himmlischen und irdischen Wesen erstreckt sich weit zurück bräunlich grüne, poetisch duftige Landschaft, über welcher silbern und dann grünlich blau der Himmel sich wölbt. Diese Darstellung erscheint wie eine Variation der Madonna del sacco des Perugino in der Galerie Pitti zu Florenz und des anderen, diesem verwandten Bildes desselben Meisters im Cambio zu Perugia. Die Muttergottes ist nicht lieblicher zu denken. Sie mit den zwei Engeln ist das Allerbeste des ganzen Altares. Auch das Christkind, das mit dem Finger im Munde erstaunt, ernst forschend der Mutter in das Gesicht sieht, hat unter seinen vielen malerischen Genossen nur wenige seinesgleichen. Unverkennbar ist es geradeso dem Leben

abgelauscht, und diese Wahrheit besticht so sehr. In anderen Abtheilungen des oben rund abgeschlossenen und schmalen Rahmens zur Rechten des Mittelbildes stehen hinter der Stifterin der heilige Gaudentius und St. Petrus der Märtyrer. Sie empfehlen dem Schutze der gnädigen Mutter die vor ihnen knieende Frau, welche wahrscheinlich dem adeligen Hause Borromeo angehört. Links, diesem Gemälde gegenüber, sieht man die heilige Katharina und die heilige Barbara. Oben, in zweiter Reihe also, und über das Mittelstück herab neigt sich zuschauend Gottvater mit langem, weißem Barte, die goldene Kugel in der Linken, mit der Rechten segnend. Zwei Engel neben ihm singen aus einem Bandstreifen. Diese Gruppe hat am meisten von der Eigenthümlichkeit der Mailänder Künstler. Rechts vom Gottvater, in einem anderen Theile des Rahmens, erscheint St. Hieronymus, in ein Buch versenkt, und ein ritterlicher Heiliger, St. Fedele, leicht auf das Schwert gestützt. Dieser hält einen Palmzweig in den Händen, trägt römisches Gewand, blonden Flaum um das Kinn und lang herabwallendes goldenes Haar; er sieht kühn heraus, eine wundervolle Jünglingsgestalt, apollinisch zu nennen. Wenn ich solche Bildungen sehe, dann taucht mir immer wieder der Gedanke und Wunsch auf, von allen diesen edlen Heiligengestalten der italienischen Kunst Copien anfertigen lassen zu können und, indem man sie in einem Raume zusammenstellen würde, darzuthun, daß auch das Christenthum seinen braccio nuovo an classisch schönen Bildern hat. Links in der correspondierenden Nische des Rahmens stehen der heilige Ambrosius, neben ihm ein

anderer Ritter, St. Carpophorus, ein Specialheiliger dieser Mailänder Gegend, er auch römisch gekleidet, aber ganz in romantische Schwärmerei verzückt. Von all diesen Gemälden gibt Bordiga's Werk Abbildungen. In der Predella unten sieht man Christus inmitten der zwölf Apostel. Diese Halbfiguren scheinen mir das Schwächste, beinahe von anderer Hand, auch sind sie unschön, brauner, nicht so hell und goldig gefärbt. Nichts vom Transfigurationslichte der sechs oberen Gemälde reicht auf diese drei kleineren unteren Tafeln herab. Näher an den Perugino aber führen wieder die vier ornamentierten gemalten kleinen Pfeiler hin, welche die Felder dieser Predella einfassen und theilen. Es sind ähnliche feine, zierliche Laub- und Thiermotive, wie wir sie im Cambio zu Perugia so glücklich spielend verwendet sehen. So bleibt dieses Gemälde im ganzen wie im einzelnen, mit seiner Firma insbesondere, ein malerisches Räthsel. Ist darunter wirklich unser Gaudenzio zu verstehen, geboren 1484 zu Valduggia, so malte er dieses herrliche Bild mit 27 Jahren, und die Sage, dass er nur wenige Jahre früher, 1501 und 1502, in Perugia gewesen und sich bei den dortigen Künstlern ausgebildet habe, erhält allerdings einige Begründung.

Ich wendete mehrere Stunden an die Betrachtung dieses Werkes. Inzwischen bereitete man mir im Albergo dell' Italia ein umständliches Mittagsmahl mit frischen Fischen, dem in Italien unvermeidlichen pollo arrosto, vortrefflichen Gemüsen, mit kühlem Salate und vor allem mit begeisterndem vino d' Asti, der mir dort nie fehlen darf, damit ich mich ganz in die Localfarbe gehüllt fühle.

In die Mitte des Tisches hatte man mir einen Teller voll der schönsten Früchte gehäuft. Als ich Feigen kostete, denen keine Haut abzuziehen war, weil sie bis zur letzten Epiderme aus flüssigem Zucker bestanden, Pfirsiche trank, nicht aß, weil ihnen der Saft beim ersten Bruche förmlich überfloss, und die Traubenbeeren mir in süßester Reife im Munde schmolzen, empörte sich in mir wieder einmal der kriegerischeste Geist gegen das bei uns ausgebreitete Dictum, dass es in Italien und im ganzen Süden überhaupt keine weichen Gemüse und kein schmackhaftes Obst gäbe, dass man nach Paris oder gar nach England gehen müsse, um einen saftigen Pfirsich, um süße Trauben zu essen. Es ist gewiss richtig, dass das, was in den sogenannten großen italienischen Hotels aufgetischt wird, niederträchtig schmeckt und weit hinter dem zurückbleibt, was man sich in nur mittelmäßigen französischen Speisehäusern verschaffen kann. Aber das gilt nicht für den Nachtisch kleiner italienischer Gasthöfe und die Früchte, die man sich mit einiger Findigkeit selbst auf dem Markte wählt. Diese, das erkenne ich wenigstens jedesmal wieder, und ich habe nun an beiden Orten oft und lange genug die Proben gemacht, übertreffen an natürlicher Frische, an Saftfülle und üppiger Schmackhaftigkeit auch das Beste, das in Paris nur zu außerordentlichen Preisen, drei Franken der Pfirsich und mehr, und nun gar in England als würzelosestes Product der Treibhauszucht gekauft werden kann. So dass ich behaupte, nicht nur im einzelnen, in seinen auserwählten Exemplaren, sei das Obst und Gemüse, ein Pfirsich, eine Traube, die Feige und die Birne,

die Artischocke, der Blumenkohl und der Salat, im Süden viel köstlicher, von den Preismaßstäben nicht zu reden, als in unseren Himmelsstrichen, sondern auch dass im allgemeinen die Menschen in Italien und im Oriente, selbst der arme Lazarus dort, sich mit Früchten so nähren, wie bei uns mit den kostspieligsten Ausnahmen nur die reichsten Prasser. Es bleibt eben durchaus wahr, dass das Leben im Süden humaner, weil natürlich leichter und genussvoller, ist.

Beinahe noch mehr Freude als das rohe Essen gewährte mir das bloße Schauen dieser schönen buntfarbigen Gerichte. Mit dem goldlichten Weinglase daneben fallen mir im Anblicke solcher übervollen Obstschalen immer die Bilder des Paul Veronese und seiner Schüler ein, wo schöne Diener derartige Schüsseln hereintragen und anmuthig auf die Tische stellen. Bequem in einem geräumigen kühlen Marmorsaale niedergelassen, die Thüren und Fenster alle offen, dass die behaglichste warme Mittagsluft ihn durchhaucht, den Blick auf die Gärten und den See frei, kein Windzug, der im grünen goldschimmernden Gebüsche die Blätter und Blumen unförmlich regt, die Lorbeerbäume und Magnolien mit ihren Zweigen und Blüten bis in den Raum hereinreichend, ein plätschernder Springbrunnen draußen und kein anderer Laut, der den Mittagszauber stört, solch ein Mahl vor mir, bin ich glückselig allein zu sein.

Und also genoss ich diese Essensstunde im Gasthofe der Italia zu Arona nicht weniger künstlerisch als irgend einen Galerie- oder Kirchenbesuch, dass ich sie stets als

eine der besten meines italienischen Reiselebens in der Erinnerung halten werde. Allerdings hatte mir vorher Gaudenzio Ferrari den Sinn erwärmt und angeregt.

So wird uns auf Reisen, ganz wie auch in den Lebensschicksalen, dort wo wir nichts suchen und auf gemeine Prosa gefasst sind, oft das Anmuthigste bescheert, vielleicht eben zur Vergeltung unserer Anspruchslosigkeit, und das Reisen ist auch dadurch ein eindringliches Bild unseres unbehilflichen Daseins, indem es darthut, dass selbst angestrengtes Bemühen sich das Beste nicht selbst geben könne. Wir erhalten es vielmehr gegeben und stehen also in einer allbarmherzigen Hand, um deren wohlwollende Leitung wir nur bitten und dann dafür danken können durch deren Erkenntnis.

Am nächsten Morgen nahm ich das erste Dampfschiff, das nach dem Norden des Langen Sees abgieng, und stieg dort erst tief in der letzten Bucht, Locarno und Magadino nahe, in Canobbio wieder an das Land. Dies ist ein unbedeutender Ort, der knapp auf das steile westliche Ufer gebaut ist. Mehr noch als das hohe Gebirge hinter ihm, gibt dieser Ansiedlung eine kleine Kuppelkirche einen hervorragenden Charakter. Sie ist der Madonna della Pietà geweiht, und man behauptet sie nach einem Entwurfe des Bramante entstanden. Sie erscheint schon nach außen hin dem Landenden schön und gefällig genug. Mich aber zog insbesondere dorthin, was sie in ihrem Inneren birgt, vier gute Bilder der Passion, von Schülern des Gaudenzio Ferrari gemalt, und dessen Meisterwerk, die Kreuztragung, über dem Hochaltare. Tief ergriff mich

dieses Gemälde, beinahe wie es das Leben selbst nur hätte thun können. Ich möchte es die bildliche Selbstlosigkeit nennen, so ganz von sich abgewandt, seiner selbst entäußert, im herbsten eigenen Leide nur an die ohnmächtig hinsinkende Mutter denkend, ist der Blick dieses das schwere Kreuz schleppenden Erlösers. Mir kam das Weinen im Hinblicke auf diese rührenden Augen, den wehmüthigen Mund, und ich möchte wissen, ob es einen Menschen gibt, dessen Herz nicht von Stein ist, der dieses Bild einmal gesehen und es aus seiner Erinnerung verlieren kann. Nicht Lionardo und nicht Giorgione haben das besser gemalt. Aber an die Werke des ersteren ganz directe mahnt dieser leidende Erlöser. Um ihn ist eine Gruppe rohester, wildester Soldknechte, so wie es Gaudenzio liebt, auf das engste gedrängt. Die Mutter, ganz in die linke Ecke geschoben, hat noch drei andere Frauen um sich. Hoch oben, alles andere überragend, erscheinen zu Pferde drei Hauptleute, bärtig, ungeheuere Federbarette auf den Köpfen, prachtvoll absonderlich gewandet und gerüstet, schöne Leute, unverkennbar Portraits — denn so weit reicht keines Menschen Phantasie, aus dem Nichts so lebenswahre und charakteristische Physiognomien zu erschaffen, dass auf einen Blick hin die ganze Zeit der Sforza lebendig vor einem aufersteht. Nur um dieser geschichtlichen Kunde willen, die es leicht fasslich bietet, abgesehen vom Werte des Christuskopfes, der immer das Beste am Gemälde bleibt, verdient das Bild allein schon eine Reise. Namentlich der Ritter zur Linken, der mit dem Commandostab einen Befehl gibt, ist eine Gestalt, wie das Leben selbst nichts

Lebendigeres erschafft. Denselben glaube ich übrigens auf dem Bilde der heiligen Katharina in der Brera zu Mailand und auch auf den Gemälden der Rundkirche zu Busto Arsizio schon gesehen zu haben. Und wie ganz anders diese Mailänder Menschen erscheinen als die, welche uns die venetianische Kunst überliefert hat. Wenn man unmittelbar von Venedig kömmt, ist das Auge dadurch besonders betroffen. Das spricht recht schlagend für die Wahrhaftigkeit der einen und der anderen Kunstweise, aber auch dafür, wie grell in nahen Räumen damals die italienischen Dinge verschieden und wie eine unita Italia unter solchen abbildlich documentierten Umständen eine Unmöglichkeit war. Ja man kann behaupten, die ganze italienische Geschichte liege in dem Vergleiche eines solchen hiesigen Gemäldes zu einem des Bonifazio ausgeprägt. Man versteht also Geschichte ohne Worte.

Merkwürdig ist, dass bei so viel Fähigkeit für das Persönliche die drei Pferde und im Vordergrunde ein Hund wie nach hölzernen Modellen gebildet sind, so ohne Leben, und ebenso die Unbeholfenheit im Aufbaue der Gruppe selbst, da dieses Gemälde doch sonst zu seinem Besten gehört. Die Menschen stehen nicht hinter einander, sie stehen beinahe auf einander, und wenn dieses zuviel gesagt ist, so doch auf einer schroff geneigten, steil aufsteigenden Höhe. So wusste er nie den Raum zu beherrschen, ihn nicht zu füllen und leer zu erhalten, nicht zu distancieren, überhaupt nicht den Eindruck eines Raumes vor Augen zu stellen. Die Gruppen sondern und vereinen sich nicht, bilden sich überhaupt nicht, es stehen nur Individuen

neben einander. Im naheliegenden Vergleiche zu so vielem anderen Vortrefflichen, manchmal ganz Unübertrefflichen, hat dieses etwas Unbegreifliches, Unerklärliches. Aber gerade mit diesem Mangel, weil er so räthselvoll ist, wirkt das Bild reizend, und er ist beispielsweise einer jener Fehler, von denen ich anmerkte, dass sie ein besonderes Interesse schaffen, weil sich echt Menschliches, Natürliches darin ausspricht. Wir mindern oft den Erfolg unserer Arbeiten, indem wir allzuviel von diesen Ecken und Schneiden wegzufeilen trachten. Man muss die Dinge manchmal buckelig, krumm und knorrig, so wie die Bäume des Waldes, lassen. Dazu gehört freilich Muth und Sicherheit, d. h. man muss im Grunde seines Wesens genial sein. So war dieses Altarbild der Marienkirche von Canobbio geworden, so mangelhaft hatte sein Meister den Muth es zu belassen, und so meisterhaft, so gründlich genial stellt es ihn hin. Mit allen seinen Unfertigkeiten bleibt es jedem unvergesslich und genügt es also für sich allein schon, den Künstler auf den Maler-Olymp der wenigen Unsterblichen zu erheben, während andere akademisch tadellose Kunstwerke uns im nächsten Augenblicke gleichgiltig aus dem Gedächtnisse entfallen, wo ihre Urheber eigentlich nie ganz lebendig geworden sind.

Auf der Fußwanderung nachmittags zurück nach den südlichen Gestaden und Buchten des Sees wendete ich mich unmittelbar vor Canobbio nochmals um, die Kirche, das Städtchen, die Landschaft mit diesen Gedanken an den Gaudenzio in einem Eindrucke zu vereinen und also in einem harmonischen Bilde dem Gedächtnisse einzuprägen.

Der ganze Ort erscheint reizend cypressengeschmückt, dunkle Bäume, welche so hoch reichen als vier alte Thürme. Völlig lichtgrün, üppig mit Kastanienwald bedeckt, steigt das Gebirge unmittelbar hinter den Häusern zu jenen schönen mäßigen Granitformen auf, welche man im Berner Oberlande so charakteristisch Hörner benennt. Weiße Ortschaften leuchten noch hoch aus diesem saftigen, dem Auge so wohlthuenden Walde heraus. Der Blick schwebt über diese milden, weichen und doch hohen und steilen Hänge. Es ist die Paarung des Milden und Starken, wie sie auch Schillers Glocke als klangvoll preist, welche hier in diesen norditalienischen Landschaftsbildern dem Auge so wohlthut. Gleich neben dem Orte, für meinen Standpunkt, den ich auf einem im Süden vor den letzten Häusern auslaufenden Cap gewählt hatte, zur Linken, mündet ein schattenduftendes Thal, durch das man auf noch höhere Gebirgsmassen sieht. Jetzt, nach dem Niedergange einer kurzen erfrischenden Gewittertaufe, duftete es förmlich in wässeriger, quellenfrischer Kühle; dazu wieder das heiße Brüten der Sonne darüber: es war den Augen so erquicklich zu schauen, als einem durstigen Gaumen der Trunk frischen Quellenwassers wird. Malerisch zerwühlt und voll alter grauer Steine ist das Ufer. Die Häuser haben Loggien. Die äußerste Punta ziert die anmuthige Kuppel der Pietà mit dem durchsichtigen Säulengange um ihre Trommel. Wenige Kirchen haben einen so gefälligen, schmeichlerischen Schmuck. Er liegt dieser Kuppel um den Hals wie die Korallenschnur einem jungen Mädchen. Rechts ist der spiegelnde See in all der Wärme der grünen Farben, wie sie nur

der Lago Maggiore hat. In der Ferne, im Hintergrunde dunkeln andere schattige Buchten und leuchten unzählige andere solche weißglänzende Ortschaften. Schneeweiße Zacken stehen über den letzten Küsten auf, und schwere Wolkenmassen lagerten darüber.

So zeigt sich auf der Poststraße von Locarno nach Pallanza hin der Ort, wohin Gaudenzio Ferrari's Meisterwerk die Pilgerschaft aller Kunstfreunde fordert. Es ist kein günstigerer Punkt des Lago Maggiore zu finden, um in einem Bilde gesammelt alle seine schönen Eigenschaften vor Augen zu stellen, und so erinnere ich mich, den See manchmal durch kleine, niedliche Stiche in alten Reisebüchern illustriert gesehen zu haben, welche mir dann die Sehnsucht: „Dahin, dahin lass mich ziehen!“ mächtiger in die Seele legten, als große, berühmte Ölgemälde, welche so oft mehr vom eitlen manierierten Wesen des Künstlers, als von der Glanz- und Lichtfülle, von der Ruhe und der Pracht dieser schönen Ufer zu schauen geben.

Zufrieden schritt ich weiter, das Gemälde des Gaudenzio gewissermaßen fortwährend im Gemüthe tragend; wie erwachend beschaute ich dann wieder die schöne Gegend und erfrischte mich daran. Stunde um Stunde vergieng. Es wurde schon abendlich, die Straße war ganz schattig, alle Farben wie verdichtet, da ich Canero passierte. Das ist eine andere „Goldmuschel“ von Orangen, Granatblüten, Mandelbäumen und Wein, die mich wieder ganz nach denen von Palermo, von Sorrent und Benizza auf Corfu versetzte. Der Ort versinkt förmlich in diesem schönen dunklen, fettig saftigen Grüne des Südens. Selbst die

Straße und die Feldwege sind damit überspannt. Nie habe ich etwas gesehen, das mehr den Eindruck gibt: „Das ist das geträumte Italien“, das den Wunsch Mignons noch überflügelt. Und so ist diese ganze Straße. Nahe bei Canero fand ich ein einsames kleines Haus, unbewohnt, vernachlässigt, dicker Blättermoder unter den Magnolien, den Granaten, Lorbeerrosen des kleinen Gartens. Es zieht sich ein offener Altan um das erste Geschoß. Nur drei bis vier Zimmer können darin sein. Tief stürzt der Fels, grün überwachsen, unmittelbar unter dem Gemäuer zum See hinab. Dort möchte ich wohnen. In dieser Enge fände ich mein Genügen, die herrliche landschaftliche Weite vor mir, die ja mein Eigenthum würde, so gut wie sie jedes Vogels ist. Italien ist voll von solchen Schollen, die ich mir zur Muße und zur Arbeit erwählt habe. Und gibt solcher Drang danach nicht gewissermaßen einen Besitztitel? Aber ach, nur die Thiere, Vögel und Schmetterlinge, die wir so tief unter uns geordnet glauben, vermögen zu solchem Rechte sich auch zu verhelfen, in Eigenthum zu verwandeln, was uns als Wunsch, Wille und Streben nur foltert.

Denn kein anderes Wesen ist jammervoller auf Erden,
Als der Mensch, von allem, was Leben haucht und sich reget,

wie schon mein alter Freund Homeros erkannte und gesungen hat, der Philosoph und Kenner aller Dinge, der ober- und unterirdischen, einer der ersten.

Noch etwas entfernter von Canero, näher an Ghiffa zu, trat ich in die Villa Massimo Azeglio's ein. Weil dieser Schriftsteller zugleich malender Künstler gewesen,

habe ich ein altes Interesse für ihn. Auch sein Atelier hier, der nicht zu sorgsam gehaltene Garten wären solch ein buen retiro. Ich brach ein Lorbeerblatt von dem Baume, wo er zumeist gesessen, und legte es, nach Wien zurückgekehrt, in mein Exemplar seiner Ricordi ein.

Bei Ghiffa warf sich mir das Gewitter in den Weg, das lange schon von Arona herauf mit furchtbaren Windanfällen gedroht und sich wolkig geballt hatte, weißen Schaum über den See rollend, gewaltig, großartig, alle Farbenscalen des Grün bis zum Schwarz und Blitze in solcher Ausdehnung zu sehen gebend, dass der ganze Horizont in Schwefellicht stand, in welchem dann zu gleicher Zeit gelbglühende Schlangen und Zacken durcheinander zuckten. So poetisch war die Stimmung, welche diese Umstände erschufen, dass ich mich in Goethe's Wanderers Sturmlied versetzt fühlte. Wie im Süden die Regel, dauerte die Hauptgewalt des Regens nur eine halbe Stunde, die ich in einem schlichten Hause in Gesprächen mit dessen Eigenthümern zubrachte. Ich taxierte sie als ländliche Handwerker, die hübsche junge Frau, die ich im Hausgange bei der Thüre an der Arbeit sitzend fand, als eine Näherin und ihren noch schöneren jungen Mann, der, als er die Stimme eines Fremden hörte, vom oberen Stocke herabstieg, allenfalls bei dem Maurergewerbe beschäftigt. Der junge Mann war in eine graue Leinenhose und ein buntes Hemd gekleidet, kurzer schwarzer Bart umrahmte ihm das Gesicht. Sie redeten mir zuerst von den berühmten Gartenanlagen der Nachbarschaft, empfahlen mir einige zu besuchen, die mir noch durch kein Reisehandbuch auffällig

gemacht worden waren. Dann glitt das Gespräch auf Kunst hinüber, Villenbauten, ihre schöne innere Ausschmückung; namentlich der Neubauten an der Villa Giulia am Comersee gedachten sie, sich so auch in der Entfernung orientiert zeigend. Bei den Wandmalereien, welche dort im Stile der Loggien des Vatican ausgeführt wurden, fiel der Name Rafael. Das führte zu anderen Malernamen, und mit noch größerem Erstaunen hörte ich zuletzt, wie diese zwei armen Leute über alle Gemälde ihres großen, aber doch im allgemeinen nur wenig bekannten und noch weniger anerkannten Landsmannes Gaudenzio Ferrari gar wohl unterrichtet waren, wussten, wo sich jedes Bild befand, wie es aussah, wie ungefähr ihre Werte zu vergleichen seien; ja sie machten mich schließlich auf einige mir in ihren Fundstätten noch unbekannte Bilder aufmerksam. Von dem jungen Maurermeister hörte ich überdies die richtige Bemerkung, dass man die Männer des Gaudenzio Ferrari hier im Mailändischen nicht mehr lebendig finde, während man den Gebilden des Luini doch gar oft noch beim Landvolke begegne, und die Frage daran geknüpft, ob ich die Gestalten des Gaudenzio nicht vielleicht den heutigen Schweizern und Deutschen noch ähnlich fände, so dass sich behaupten ließe, er habe sie nach solchen eingewanderten Fremdlingen gemalt? Wenn ich ihm auch durch eine solche heute noch fortwährende Übereinstimmung das nicht bestätigen konnte, so gab ich doch eine gewisse Correspondenz der Typen des Gaudenzio mit den von unseren Malern überlieferten Deutschen des fünfzehnten Jahrhunderts zu, und dass also ein solcher Ursprung der Ritter

und Landsknechte des Gaudenzio Ferrari gar wohl zu behaupten und seine Frage zu beachten und zu untersuchen sei. Was mich dabei aber am meisten interessierte, war die Thatsache der Bemerkung aus solchem einfachen, bescheidenen Munde. Dieser rein menschliche Eindruck am Abende dieses glücklichen Reisetages gab mir beinahe noch größere Freude, als die anderen vorausgegangenen landschaftlichen und die künstlerischen des Vormittages in der Kirche der Madonna della Pietà vor dem herrlichen Altarbilde des Gaudenzio selbst. Hier hatten sich wiederum Kunst und Natur gefunden, und ich fange an, mit Goethe zu fragen, sind sie in Italien überhaupt jemals zu scheiden, jemals geschieden worden?

Noch da es regnete, zog ich meine Straße weiter. Die Luft war köstlich anzufühlen, ohne jede Kälte und Unfreundlichkeit, balsamisch feucht. Und alles stand wieder still, kein Wind und kein Laut. Das schwarze Gewölke selbst ruhte fahrlässig auf den Bergen links über dem Luganer- und Comersee, und auch die Blitze im Süden starben langsam aus. Manchmal noch zuckte einer auf, der sich in zwei, drei Strahlen theilte, aber sie wurden seltener und träger. Von rechts herüber aus den Simplonbergen wuchs siegreicher und sich allverbreitend ruhiges goldenes Friedenslicht orangenfarbig in das dichte Gewölk hinein, förmlich wie angezündeter Dunst und Rauch. Es war ganz die Luftstimmung, die Beleuchtung, auch die Ruhe nach dem Gewitter dazu angethan, um ein abenteuerliches Erlebnis ausklingen zu lassen. Das meinige aber war der mitleidsvolle Blick des Erlösers, der seine

Mutter sinken sieht und die eigene Kreuzlast vergisst, wie diese Selbstlosigkeit unvergleichlich und unübertrefflich Gaudenzio Ferrari gemalt hat.

Erst um 10 Uhr nachts gelangte ich nach Pallanza, wo mich das Grand Hôtel bald von jeder Müdigkeit heilte.

Am frühen nächsten Morgen schon wanderte ich neuerdings in die Landschaft hinein, hinter Pallanza die Hügel hinauf und dann auf einer grünen Hochebene weiter, zu einer anderen bramantinischen Kirche, der Madonna di Campagna. In ihrer ersten Anlage muss sie viel älter sein. Sie ist dementsprechend auch wüster und leerer und nicht so sorgsam gehalten wie jene zu Canobbio. Fresken, was auch zu diesem Eindrucke des höheren Alters stimmt, decken die Wände bis hoch in die Wölbungen hinauf. Gut ist ein großes Gemälde rechts an der Seitenwand, ein Ritter, der die Communion empfängt. Ausgezeichnet sind vier Engelsgruppen, überlebensgroß, je zwei auf Wolken stehend, schreitend, darunter ein Paar aus einem Buche singend, ein anderes musicierend. Mit dem Gedanken an die unzweifelhaft als von Gaudenzio stammenden erwiesenen Fresken in der Kuppelkirche zu Saronno im Auge, hält es schwer, ihm oder wenigstens seiner Schule und seinem Einflusse diese abzustreiten.

Wer diese Wandmalereien besichtigt, möge dann auch nicht zwei kleine gemalte Scheiben übersehen. Sie zeigen in edler Bildung und mit andächtig ernstem Ausdrucke den Engel, der verkündigt, und die Muttergottes, welche die Botschaft hört. Offenbar eine Arbeit der besten Renaissancekunst. Sehr schön ist das geschnitzte Chorgestühl, das Gesangpult und die Kanzel.

4. Der Ortasee.

Drei Tage später war ich mittags wieder in Arona und setzte mich um zwölf Uhr in einen leichten flinken Einspänner, den ich mir dort bei meinem früheren Aufenthalte schon an die Landungsbrücke des Dampfschiffes bestellt hatte. Ich habe in diesen Wagen mit den munteren hübschen jungen Kutschern, mit denen ich mich gleich befreunde, von den flüchtigen schellenklingenden Pferden gezogen, welche gewöhnlich einen aufrechten Fuchsschwanz oder Federbüsche auf dem Kopfe tragen, im ersten heiteren Momente der Ausfahrt, wenn wir hinausrollen von dem Pflaster aus der Gassenenge und frische Luft uns umfängt und der Blick frei gleitet über rebenbekränzte Felder zu den Bergen und in die Ebene hin, das belebende, muthschwellende Gefühl, in dem Triumphwagen einer antiken Rennbahn zu sitzen. Da niemand mir die Fahrt bestreitet, ist dieses Siegesbewußtsein leicht zu bewahren. Es hat seinen Kampf schon hinter sich, mit kleinlichen sperrigen Hindernissen des Alltages, den Steinen im Wege unseres Daseins, welche gewöhnlich vor solchen Ausflügen erst übersprungen werden müssen.

Die breite Fahrstraße von Arona zum Ortasee geht Hügel hinauf und hinab, immer durch Landschaften der größten Fruchtbarkeit, so wie sie hier üblich sind, drei Vegetationsstufen übereinander, mannshohe Maisstauden daraus aufragend, um Ulmenstämme geschlungen, in Kränzen über die Felder gewunden Reben, und dieses Gewinde von saftig goldigen Maulbeerbäumen überschattet. Denn

hier haben die Culturen, um zu gedeihen, mehr beinahe die Schatten nöthig, als dass man ihnen das Licht zuwende.

Fortwährend ist der Umblick frei: vorne, zurück und rechts, nach Norden hin auf mächtige Alpengebirge und links gegen Süden und Westen auf das lombardische Flach- und Hügelland. Zuletzt senkt sich die Straße in laubige Schluchten. Das jähgebrochene Erdreich ist malerisch, eisenhältig roth. Grell contrastieren damit die glitzernden Zweige der Akazien und das dunklere Grün der Kastanienbäume. So eingezwängt, aus einer Spalte des Hohlweges, sieht man zuerst den Ortasee und gleitet dann neben ihm, um viele Buchten sich windend, zum Städtchen Orta, das weit vorgreifend auf einem steilen engen Cap steht. Berge ragen ringsum auf und werden immer höher bis zu dem höchsten, dem Monte Rosa, den man ganz nahe dem Orte bei einer Biegung des Weges plötzlich durch eine unerwartete Einsenkung der vorliegenden Alpenkette großmächtig und in erhabenem, weißem Glanze gewahr wird. Üppigkeit der Farben und des Wachsthumes schmückt alles. Doch ist das Wasser und der größere Theil der Ufer auffällig einsam. Ich möchte den See darum einer Adalbert Stifterischen Dichtung vergleichen, aber in der Weise, dass ihre deutsche Sprache in das noch sanfter klingende Italienisch übertragen erscheint. Auch die kleine Insel San Giulio, die malerisch bethürmt und mit Terrassen umstellt, von Gärten und Weinlauben umwunden, in der Mitte des stillen blauen, abgelegenen Wassers steht, gibt diesen Eindruck. Man wünscht sich dann nur noch die Zeit, die Novelle auch wirklich hier erleben oder doch wenigstens schreiben

zu können. Etwas ganz Brauchbares hiezu fand ich hier sogar lebendig vorhanden. Am Südende des Sees auf grünen, waldig aufsteigenden Geländen die weißmarmorne, weithin leuchtende, üppig reizvolle Villa Luzzara mit steinernen Treppen und Terrassen, welche vom weithin umblickenden Schlosse durch den Wildpark zum See hinabsteigen. Dort im Schlosse lebt eine reiche, schöne, nicht mehr ganz jugendliche polnische Gräfin, welche aus Florenz, von dem Studium der geheimnisvollen Fresken in der Kirche Santa Maria Novella hinweg, einen blutjungen blonden, hübschen, geistreichen, aber etwas weichen, unmännlichen Schweden gelockt hat. Ich sehe dessen Heiterkeit, Lebensluft und Lebensbedürfnis als gar bald geknickt voraus, Ikaros, der die wächsernen Flügel bricht. Auch der Roman des Grafen Gobineau fiel mir ein, der ebenso mit einem jungen Manne und einer polnischen Gräfin drüben am Lago Maggiore beginnt. Und die Helden der George Sand sind nicht anders, die wie Meteore zugrunde gehen, nachdem sie geflammt und verbrannt haben.

Um fünf Uhr nachmittags ließ ich mich von der kleinen Piazza Orta's hinüber nach dem Inselchen des heiligen Julius rudern. Es war der hohen Marienfeier wegen ein Wallfahrtstag, und eine Menge Barken voll von bäuerlichen Gästen in den malerischesten Trachten kamen jetzt von der Kirche zurück. Man landet an einer kleinen, von starken Bäumen beschatteten Terrasse. Ich saß dort lange und nahm das schöne Landschaftsbild, den südlichen Theil des Sees, in meine Erinnerung auf. Durch gewölbte Thorwege, welche in die Häuser eingeschnitten sind, denn

der Raum ist sehr klein und sehr gesucht, steigt man steile Stiegen zur Kirche hinauf. Auch diese ist nur klein, umdrängt und eingezwängt. Nur auf ihrer Westseite vor dem Hauptportale hat sie einen kleinen freien Platz, der nur ein Schaustück ist, denn kein Pfad außer der Kirchenpforte führt dort zu, aber die Aussicht ist wunderschön. Die Mauer unter dem Steingeländer reicht senkrecht in den See hinab, und rechts und links schließen die Gärten, Balcone und Loggien anderer Baulichkeiten gar malerisch den engen grasbewachsenen Raum. Man schaut von dort gerade auf Pella und auf die grünen Schluchten, durch welche mit vielen steilen Wasserfällen der Pellino herabkömmt und der Saumpfad nach den Thälern des Monte Rosa hinauf und über die Colma in das Val Sesia hinabführt. Ich stand auch dort lange, ließ Adalbert Stiftesche Stimmungen über mich gleiten und erfand meine Ortasee-Novelle weiter.

Die Kirche, von außen und innen gesehen, ist nicht malerischer zu denken. Alle Jahrhunderte seit dem ersten Christenthume haben sich daran bethätigt, und diese Bethätigungen hat sie unverwischt aufbewahrt. So ist sie vollgefüllt worden mit Kunstobjecten, dass es in manchen Winkeln schwer wird sich zu regen, ohne anzustoßen, und ich den Eindruck erhielt, im Raritätenladen eines modernen Bibliomanen zu sein. So viel vermag die Frömmigkeit auch nur von fünfzig Menschenaltern. Das Älteste und Merkwürdigste darin ist die Kanzel, überhaupt eine der merkwürdigsten, welche ich irgendwo gesehen, nicht ihrer Schönheit, aber ihrer Alterthümlichkeit und Absonderlich-

keit wegen. Sie ist nicht bloß romanisch zu nennen, wie Gsell-Fels sagt, sie ist auch nach Byzanz hin verwandt. Die ganz schwarze Farbe, schwarze Säulen, schwarzes Geländer, mächtige Adler vorne, die ungeheuerlichen Fabelgebilde der evangelischen Thiere an den Seiten der Brüstung lassen sie wie eine Verkörperung apokalyptischer Worte erscheinen. Die Kirche war einmal völlig von Fresken bedeckt, auch die Pfeiler und Säulen so geschmückt. Nicht eine Stelle ist von dieser malerischen Tünche frei. Viel ist davon noch unterscheidbar, und das Ganze dieser bunten verwischten, zusammengeflossenen Farben gibt ihr einen so überraschend malerischen Charakter, dass man gleich eine Menge glücklicher Aquarelle aus ihr herauszuschälen sich versucht findet. Der Kunstwert dieser Fresken ist nicht groß, nicht einmal der geschichtliche sehr bedeutend. Diese Reste zeigen, dass man auch in alten Zeiten geistlos arbeiten konnte. Sie haben bloß das Interessante, charakteristische Trachten, Geberden und Stellungen zu überliefern.

Nur eine Kapelle auf der rechten Seite des Langschiffes überrascht gleich durch besseren Charakter. Man sagt sie von Gaudenzio Ferrari. An der Hinterwand erscheint die heilige Mutter mit dem göttlichen Kinde auf dem Throne. Vier Heilige sind um sie geordnet, darunter in schöner nackter Körperbildung ein heiliger Sebastian. Der Donator, ganz verwischt, kniet vorne. Noch über diese Santa conversazione in den Bogen der Altarwand ist die Steinigung des heiligen Stephanus componiert. Und dieses Gemälde ist mir lieber, die bewegten Gestalten sind vortrefflich, insbesondere ein Ritter, der Steine wirft.

Das Beste aber sind an dem Pfeiler rechts die heilige Apollonia und noch mehr ein heiliger Georg, der ganz wie eine Luca Signorelli'sche Schöpfung dasteht, so dass auch von diesem Zeitgenossen Einflüsse auf den Gaudenzio behauptet werden dürfen. Er scheint ein außerordentliches Gedächtnis und eben soviel Lernbegierde als Schmiegsamkeit gehabt zu haben, so dass er nichts ohne Nutzen und eigene Befruchtung sah.

In die Sacristei zog mich ein freundlicher Priester, der sich meiner Kunstbewunderung theilnehmend gesellt hatte. Die Sacristei ist ein großer hoher Raum, und die Wände sind mit einer Gemäldesammlung bedeckt, welche ihr ein Grundherr der Seeufer vermacht hat. Auch eine Madonna mit dem Kinde, Ölbild des Gaudenzio Ferrari, wird dort bewahrt. Das Gemälde ist sehr schadhaft, aber auch der Typus der Muttergottes ist unschön, und ihr Gesicht war immer nichtssagend. Ein anmuthiges Bild dort ist ein kleines Abendmahl, vortrefflich in starken Farben erhalten. Der geistliche Herr bestätigte mir, dass es auch andere schon vor mir als wertvoll erkannt und bewundert haben. Ich wage keinen Meister dafür zu nennen, weil es ganz in die Ausdrucksweise keines einzigen passt und es außer den von uns stets angewendeten Schlagnamen gewiss in diesen künstlerischen Landen noch eben soviele uns unvererbt gebliebene gab. Diese Zwangstaufen, nur um der Kunstgeschichte einen Gefallen zu thun, erscheinen mir daher immer ungerecht und ungeschickt.

In der Kirche selbst, im linken Querschiffe, zeigte mir mein Führer ein großes Madonnenbild von einem der

Procaccini, vielleicht das Beste dieser noch nicht genug geschätzten Malerfamilie, wenigstens das Beste, das ich gesehen. Man wird sie auf einmal entdecken und dann studieren, wie jetzt den so lange vergessenen Tiepolo, den man, um sich ausdrucksvolle Schatten- und Lichtwirkungen, kecke Farbenmischungen und verwegene Zeichnungen abzusehen, nützlicher findet als manche Meister der classischen Vollendungszeit.

Ich gieng dann durch und um die Insel, in Hohlwegen zwischen hohen Häusern, Felsen, Terrassen, und trat durch kleine Gäßchen an mehreren Stellen auf den Strand herab. Dort sieht man ein Bild neben dem anderen, still, weltabgewandt und voll Poesie. So fand ich eine dichte Weinlaube auf hohem Gemäuer. Die Zweige hängen in langen Kränzen herab. Die Säulen welche das Dach tragen, sind morsch und schief. Ein Mädchen stand dort oben im Schatten und schaute auf den See und die hohen Berge hinaus. Man hat den Blick nach Omegna, der Nordspitze des Sees, hin und auf die Gebirge des Simplonthales von Domo d' Ossola frei, und es ist die großartigste Aussicht des Sees. Neben der Pergola steht ein Haus, eine alte, auch etwas verfallene Villa. Deren Fenster waren geschlossen und schienen seit Jahren nicht mehr geöffnet. Unten der Garten auf dem schmalen felsigen Ufersaume sah nicht weniger verwildert aus. Das Mädchen blickte erstaunt und scheu auf mich herab, wie ich wohl den Weg in dieses wüste Eigenthum gefunden. Ein Schiffer fuhr ganz nahe den Klippen vorüber und schaute nicht weniger forschend als ich nach dieser sonderbaren Erscheinung hinauf.

Sie antwortete mir nicht, und so deutete ich mir alles als die verlassene und wiedergefundene Heimstätte des Harfners und jene Maid als eine andere Mignon.

An anderen Orten ragen auf dunkelbraunem Granitfelsen hohe Bäume von Epheu umwunden aus den Häusermauern auf. Die ganze Insel ist ein verkörpertes Gedicht. Hier war die Natur Bildhauer, Maler und Poet zugleich, und es ist unbegreiflich, dass die Künste ihren Nachbildungen dieses Vorbild so lange entschlüpfen ließen.

5. Das Val Sesia und Varallo.

Meine Absicht, zu Fuße über die Colma nach Varallo zu gelangen, wurde verregnet. Ich stand zwar um drei Uhr auf, ließ mich auch über den Ortasee nach Pella zum Aufsteige hin rudern, aber dort gaben die Leute, welche mit ihrem Esel mein Gepäck über das Gebirge schaffen sollten, meinen Fragen, ob das schwarze Gewölke sich nicht mit Urmacht auf die trockene, durstige Gegend entladen werde, so geringe Hoffnungen, dass ich wieder nach Orta zurückschiffte und nun in umgekehrter Richtung den Weg nach Varallo zu nehmen beschloss, wie ich ihn ursprünglich erst für die Heimkehr bestimmt hatte. Ich ordnete schnell einen Einspänner an und fuhr den See entlang über Gozzano nach Borgomanero. Ich konnte diesem Wetterverhängnisse nicht grollen, so nothwendig that dem Lande und mir selbst diese Abkühlung der Luft. Auch war die Fahrt auf dem Seeufer, begleitet von einzelnen Regenschauern, durch das Wechselspiel der Lichteffecte ein

noch größerer Genuss, als ich ihn gestern hier gekostet hatte. Die eisenhältige Erde glänzte in dieser Auffrischung noch rother, das Laub der Kastanien grün, als sei es eben vom Frühlinge geboren worden, und die Blumen dufteten aus den Villen rechts und links vom Wege berauschend, dass auch mit geschlossenen Augen dieses Element der landschaftlichen Schönheit allein das Hochgefühl des Südens in das Bewusstsein gebracht haben würde. Stolz und stattlich stellte sich besonders der Sitz meiner polnischen Circe dar, die Villa Luzzara, ganz in Wälder von Kastanien versenkt und zierliche Terrassengärten davor, welche zum See hinabsteigen. Auch Armida kann sich nicht zaubervoll verlockender einlogiert haben. Ich dachte, wie sie dort den Morgenschlaf träume und boshaft meinen Roman weiterspinne, bis ihn ihr oder ihm oder mir die rücksichtslose Parze noch grausamer abschneide.

Das Land ringsumher liegt bedeutend höher als der See. Er scheint wie in einen Krater versenkt. Gozzano ist die erste Eisenbahnstation für Mailand. Ich fuhr an ihr vorüber und gleich zur zweiten nach Borgomanero. Der Ort ist groß und stattlich, die Häuser sind sauber und wohlgehalten. Zwei lange breite Gassen kreuzen sich. Ich hatte die Zeit, sie und die Vorstädte ganz zu durchschreiten. Aber das Leben ist nicht so originell, wie in den Städtchen der venetianischen Terra ferma. In drei Kirchen trat ich ein und fand auch hier wieder bestätigt, dass kein Ort in Italien so weltabgewendet sei, dass man darin nicht mit einigem Suchen Sehenswürdigkeiten, kostbare Kunstwerke entdecke.

San Bartolomeo ist hier der bedeutendste Bau. Die Fronte ist völlig mit Terracotta-Ornamenten bekleidet, nicht der besten Art, aber als Ganzes geben sie einen guten Eindruck. Diese Bauweise scheint hier überall üblich und wird auch jetzt neu mit großem Eifer fortgesetzt. Es ist etwas Besonderes, Originelles darin, und darum lobe ich sie. Ich möchte alle solche Landeseigenthümlichkeiten in Sitten und Künsten erhalten sehen. Das Beste in der Welt wird nur mit dem individuell Eigenthümlichen, Ursprünglichen, nicht mit gelehrter Nachahmung geleistet. Wissenschaft ist viel, aber Talent, welches aus einem gesunden Kerne heraus zu erzeugen und aufzubauen versteht, viel mehr. Die eine rührt von Menschen her, das andere ist Gottes in seinem Ursprunge und Schaffen.

Im Inneren der Kirche, in einem sehr absonderlich und nur einseitig hinzugefügten Querschiffe, das ich für das ältere, ursprüngliche Gotteshaus der Gemeinde glaube, welchem der größere Neubau vor die Mündung querüber zugelegt worden ist, fand ich ein mehrtheiliges Altargemälde in schönem Renaissancerahmen mit einer Predella darunter. Gute Bilder in der Weise des Gaudenzio Ferrari. Die Farben sind abgerieben, und alles hat sehr gelitten. Aber man sieht, welche treue Nachahmer auch dieser Meister gefunden, und dass deshalb nicht alles von ihm zu sein brauche, welches seiner absonderlichen Art gleicht. Ich vermuthe diesen Altar das Werk eines seiner Schüler, Antonio Zanetti, von seinem Geburtsorte am Ortasee Bugnato genannt. Es ist bekannt, dass dieser Bugnato vieles an dem äußeren Freskenschmucke der Loreto- und Marcus-

kirchen zu Varallo gearbeitet hat. Der Pater Lazzaro Agostino Costa, ein Special-Kunstschriftsteller dieser Gegenden, berichtet überdies noch von ihm, dass er hier in diesem Borgomanero lebte, dass man von ihm in dieser Pfarrkirche ein letztes Abendmahl und in dieser Kapelle des heiligen Geistes einige Gemälde sah, welche 1536 entstanden.

Hinter dem Hochaltare des jetzigen Hauptschiffes der Kirche hängt eine Geißelung Christi, ein Gemälde von noch mehr Wert. Doch dieses gehört einem der Procaccini oder dem Crespi an. Besonders ist ein gewappneter Soldat darauf wohl gelungen.

Aus der Gasse klang ein Spinett mit einer heiteren Melodie herein. Das gibt immer italienische Eindrücke und ist erfreulich. Erfreulich und italienisch fand ich auch den Posthof. Hohe Mauern im Vierecke. Einige Oleanderstauden angepflanzt. Tische dahinter. In die Küche und Speisezimmer sah man unverhüllt hinein. Aber auch in den dunklen schattigen Thorwegen, welche sich rechts und links tiefer in das alte Haus einlassen, saßen Gäste, geputzte junge Leute, so der „Bankier“ des Städtchens, der mich eben bei einer Geldwechslung höllisch geprellt hatte, und mit ihm vertraulich schwatzend die Wirtin, der er vielleicht triumphierend meine Übervortheilung erzählte, alle jetzt um die Mittagszeit schon ihr Hauptmahl nehmend. Auch ich aß dort und freute mich der Umgebung, welche ganz zu einem Genrebild gestaltet war. So wie diese beschaulichen Pausen im Reiseleben nach den großen Erschütterungen und Eindrücken, welche Kunst und Natur

geben, haben die Stilleben einer Gemäldesammlung und die Werke eines Wouwerman, des Domenico Feti und Karl Dujardin ihren Wert neben den Gemälden des Claude Lorrain und des Paolo Veronese.

In der Mitte des Hofes wurde inzwischen der thurmhohe Postwagen für Varallo bepackt. Vor ihm gieng ein Einspänner fort mit vornehmen Leuten aus der Nachbarschaft, und dann rüstete man den meinigen. Das ist Leben wie aus dem Anfange unseres Jahrhunderts und mir das angenehmste, denn ich bin noch neugieriger, zurück- als vorauszusehen. Das heißt Geschichts- und gar keinen politischen Gesichtssinn haben.

Bald nach zwölf Uhr mittags brach ich von Borgomanero auf. Die Luft und der Regen standen still. Die Beleuchtung war grau melancholisch, und dem entsprechend ist auch die nächste Landschaft, beinahe Heidegegend, dass ich an Reisen durch die Ardennen und den Schwarzwald dachte. Die hohe bergige Ferne war in Nebel versenkt und unsichtbar. So blieb es bis gegen Romagnano, wo man die Sesia erreicht, zu der der Weg sich von der kahlen Hochebene herabsenkt. Nun biegt die Straße von Westen nach Norden über in das Thal der Sesia hinein, und bei Grignasco tritt man bereits in die Berge ein. Hier befiel uns strömender Regen. Aber es waren nur vorübergehende Schauer, und sie lösten die Gedankenblässe des Himmels. Es wurde licht, sonnig, und die Strahlen glitten und glänzten goldig zwischen und in den niedrig ziehenden, die grünen Berge umspinnenden Wolken. Nichts Schöneres als solch eine italienische Landschaft nach eben

ausgetobtem, sogenannt schlechtem Wetter. Hier gibt die Sonne im Augenblicke, da sie wieder erscheint, auch Wärme in die Glieder und für die Anschauung Gold und Diamanten, auf das üppige Laubgrün der Kastanien, der Nussbäume und kränzewindenden Reben unruhig glitzernd ausgestreut. So träufelt wahrhaftig Zeus Goldregen in Danaë's jungfräulichen Schoß, und nicht anders ist wohl dieses Märchen der antiken Mythologie entstanden und noch immer zu erklären. Es ist das classische Heidenthum nie und nirgends abgestorben, man muss nur classische Augen, Gefühle und Ansichten mit in die immer noch körperlich gebliebene Welt bringen. Tizians liebliches Gemälde der Danaë, welche den Goldregen empfängt, wie es die Galerie zu Neapel bewahrt, ist nichts anderes, und ich durfte wähnen, es hier aus dem bildlich Symbolischen ins natürlich Landschaftliche, ins Lebendige übertragen zu sehen. So bekommen Bilder lebensvolle Sprache, auch die Landschaft und die ganze Natur hohe Bedeutung. War die ganze Romantik mit aller ihrer angeblich noch nie so dagewesenen Naturschwärmerei jemals romantischer, als dieses eine antikclassische Märchen die Natur belebt und gefühlt dargestellt hat? Und man will den antiken Griechen und Römern Liebe und Erkenntnis zur Naturschönheit absprechen? Wer das thut, hat sie nicht gelesen oder eben nicht das kindliche Gemüth, zu erkennen, was der Verstand der Verständigen nicht sieht.

Feuchtwarm glänzten die Farben auf dem ernsten Granitgestein, dunkelbraunroth, wo sie das Sonnenlicht traf, weich violettblau in ihren Schattentheilen. Der Boden ist

wie von einem Zwergwalde mit mannshohen Farrenstauden bedeckt, eine Gegend für Elfen und Gnomen. Wo Wiesen leuchten, dort winden sich üppige Schlangenlinien von Kürbisstauden darüber.

Vielleicht ist dieses Val Sesia noch schöner als die anderen südlichen Alpenthäler, welche vom Simplon und Gotthard nach Italien hinabführen. Jedenfalls hat die Nordseite der Alpen nichts aufzuweisen, was mir gleich viel Freude und Heiterkeit bei allem Ernste und der Großartigkeit der nächsten Umgebung zu schauen und zu empfinden gäbe. Ja, der Ernst ist hier sogar viel größer als in den nördlichen Alpenthälern, weil die Berge unmittelbarer aus der Ebene aufstehen und man sie nicht erst von bedeutenden Vorstufen aus sieht.

Varallo findet man an einem Kreuzungs- oder richtiger Sternpunkte von drei solchen engen Thälern, von denen eines in die Ebene, ein anderes directe und das dritte mit einem viel gewundenen Umwege zum Monte Rosa führt. Man ist diesem zweithöchsten Giganten unseres europäischen Erdtheiles nur auf wenige Stunden fern, und die köstlichste Gletscherfrische erfüllt daher auch die Wasser und die Atmosphäre, so südlich laubgrün auch die Berge hoch hinauf geschmückt sind.

Wo die Thäler zusammenstoßen, fließt der Mastallone in die Sesia. Beide kommen durch jene engen Wege herab und gehen mittelst des dritten vereinigt und größer dem piemontesischen Tieflande, dem Po und endlich dem Seebecken der Adria zu. Ein starkes Vorgebirge will hier den Zusammenfluss der zwei Gewässer einen Augenblick

wehren. Es vermag nur die Landschaft steiler, die Fluten schäumender und wilder, die Gassen von Varallo noch enger, seine Häuser noch höher und so den ganzen Ort und die Gegend schöner, überraschender zu machen. Hier möchte ich einmal und hier werde ich einmal Wochen bleiben, Bergluft genießen, statt auf der Nordseite der Alpen zu frieren und in den peinlichsten Wettersprüngen die Gesundheit zu ruinieren, und neben gleichmäßigem Naturgenusse in aller Ruhe und mit dem fleißigsten Studium die herrlichen Kunstschätze der fünf Kirchen des Städtchens auswendig lernen. So kamen Tempel nach Phigalia in eine nicht weniger abgekehrte Gegend als diese hier. Wer das dort anstaunt, dem macht es ein Blick nach Varallo wie etwas ganz Gewöhnliches begreiflich. Es reden die Menschen aller Orten und Zeiten, wie mit denselben Gefühlen, so mit ähnlichen Zeichen. Die Sprachen sind nicht so weit verschieden, als der Gelehrte glaubt.

Am Fuße jenes trotzigen Vorberges, wo er in den Ort abstürzt, erhaben auf die ersten Bergstufen hinauf ist die Hauptkirche des heiligen Gaudenzio gebaut, dessen Name von Novara herauf die ganze Gegend heiligt, wie der Künstler, der darauf hin getauft worden ist, dann nochmals mit demselben und dem seinigen diese Stätten unvergeslich geweiht hat. Sein Glanz und der Heiligenschein seines Namenspatrones decken sich, oder eigentlich er hat den seines Heiligen gemehrt und aufgefrischt. Im Chore hinter und hoch über dem Hauptaltare hängt ein Gemälde von ihm. Das ist Kunst allerbester Art. Sie streift hier sogar den Rafael. Bordiga macht in Einzel-

stichen die sechs Abtheilungen des Altarbildes jedem anschaulich. Die sitzende Mutter Gottes, eine Gestalt von schlichter Anmuth, großer Schönheit und erhabener Majestät, hält der vor ihr knieenden, kostbar angethanen heiligen Katharina das himmlische Kind hin, das sich ihr eben mit dem mystischen Brautring vermählt. Diese heilige Katharina insbesondere ist edel, schön, geistreich, tiefgefühlt, innig gläubig, wie nur Rafael diese Eigenschaften gleichzeitig in einem Profile zu concentrieren wusste. Links lehnt der heilige Joseph auf das gemüthlichste den Kopf in die rechte Hand. Auch seine müde, ausruhende Stellung mahnt an Heiligenbilder des Rafael. In Seitenabtheilungen neben diesem Mittelbild steht rechts der heilige Petrus, links der Bischof San Gaudenzio. Andere Felder darüber füllen rechts San Marco, links San Giovanni Battista und in der Mitte eine Kreuzabnahme, der todte Christus sitzend auf dem Grabe, die Füße in den Sarkophag gesenkt; die Mutter links, welcher der Kopf des Sohnes an der Stirne lehnt, rechts der blonde Johannes. Hätte das Werk nur diesen herrlich modellierten Christuskörper, es wäre schon eines der schönsten. Aber es hat auch den unsagbar edlen Christuskopf. Wie solches mit Pinselstrichen entstehen konnte, das versteht kein Verstand, wie es auch nicht mit Worten zu schildern ist; das muss empfunden werden, wie es von der Empfindung gemalt worden ist. Dieser Christuskopf und der Kopf der heiligen Katharina sind das Beste im Bilde. Doch sind auch die Farben bewundernswert. Mir sagen diese Farben, überhaupt die ganze geschliffene Malweise dieses Meisters und der Mailänder Schule im all-

gemeinen mehr zu, als der Farbenauftrag der venetianischen und der spanischen Künstler. Es scheint mir mehr Bildung, mehr echt italienischer Geist, mehr Humanität, sogar etwas von jener strengeren Ordnung, der präcisen Profilierung und gerundeten Formung, welche auch die Werke der Griechen und Römer auszeichnete und mir so sympathisch macht, darin zu sein.

Das, was ich das Vorgebirge von Varallo nannte, der Bergklotz, der von Osten nach Westen her in das enge Thal vorsteht, es noch mehr verengt und eine Weile die Flüsse Sesia und Mastallone auseinanderhält, auf dessen Fuß sich dann im Süden das Städtchen gesetzt hat, ist durch die Frömmigkeit des Mittelalters in einen heiligen Berg, Sacro Monte, wie er im ganzen piemontesischen Lande schlechtweg bezeichnet wird, das heißt in einen Calvarienberg und dadurch in eine hochverehrte Wallfahrtsstätte verwandelt worden. Der selige Pater Bernardino Caimo, ein Mailänder, hat dazu die erste Veranlassung geboten. Er war im Oriente und brachte von Jerusalem ein Bild der heiligen Stätten mit. Zuerst durchsuchte er die ganze Lombardei, um denen etwas Ähnliches zu finden. 1491 erwählte er diesen Berg, um darauf ein Abbild der Leidensgeschichte unseres Erlösers darzustellen. Die Frömmigkeit seiner Zeit- und Landesgenossen griff den Vorschlag willig und rasch auf. Das ganze Val Sesia, die wohlhabendsten Familien von Varallo, darunter besonders das glänzende Geschlecht der Scarrognini, unterstützten den Anfang auf das eifrigste. Später traten die Mittel von weiteren Kreisen hinzu, als das Werk schon eine gewisse

Berühmtheit erlangt hatte. Beim Tode des Paters Bernardino im Jahre 1496 folgte ihm der andere Pater Candido Ranzi von Vercelli in dieser Aufgabe, und er, schon mit dem Beistande der „Varallesi Vicini", das heißt der Grundbesitzer, welche die Gemeinde verwalteten und regierten, vollendete den Bau der Kirche zum heiligen Grabe, des Klosters daneben und mehrerer dort hinauf führenden Kapellen. Unablässig und in weitem Umfange und so bis in unsere Tage herab blieb seitdem die Andacht bemüht, dieses künstlerische Werk fortzusetzen, es auszuschmücken und zu erhalten. Der ausgestorbenen Familie Scarrognini, welche sich dabei fortwährend am sorgsamsten bewährt hatte, folgte das Mailänder Geschlecht der d' Adda mit der gleichen Sorgfalt und Andacht.

Durch dichten Kastanienwald steigt man über steilen, braunfelsigen Boden zu einer kleinen Hochfläche, mehr einer Kuppe nur, hinauf, so uneben und ungleich ist auch dort noch das Terrain. Schon auf dem Steige begegnet man manchem frommen Schreine, oben aber findet man jede Mulde und so auch jeden auffällig emporragenden Fels, jede Steinplatte über Abgründen und in Winkeln, kurz jeden Raum, der nur irgend welchen möglichen Halt darbot, mit einem Kirchlein besetzt, das in plastischen Thonfiguren und Frescogemälden eine Scene aus dem Leben Christi darstellt. Durch kleine, sparsame Gucklöcher sieht man hinein, sieht auch nicht viel davon. Manchmal, bei den besseren, läßt man sich die Thüren aufsperren und steht dann wie gleich zu gleich mit den handelnden Personen gewissermaßen als ein Mithandelnder auf dem-

selben Boden, in einer Zeit und in einem Raume und in einer Geschichte befangen. Die historische Reihenfolge der Kapellen ist dabei nicht leicht zu finden, denn sie sind verwirrend um- und durcheinander und enge zusammengedrängt gebaut. Der Faden durch das Labyrinth wird durch eine fortlaufende Numerierung auf den Stirnseiten der Kapellen über ihren Eingangsthüren oder über den zur Beschau eingeschnittenen Fenstern geboten. Die Gebilde sind alle lebensgroß, sowohl die aus Terracotta plastisch geformten, wie die al fresco gegen die Rück- und Seitenwände und auf die deckenden Gewölbe gemalten. Die erste Kapelle soll also 1504 Gaudenzio Ferrari ausgeschmückt haben mit eigenhändiger Anwendung beider Künste. Es war darin ursprünglich der Gang zum Calvarienberge dargestellt. Später, um 1640, wurden die plastischen Gestalten hier gewechselt und sieben Statuen einer Pietà eingeschoben, welche der Former Giovanni de Enrico, ein Bruder der beiden Maler Melchior und Antonio, die man Tanzio zu Varallo nannte, gebildet hatte. Es blieben ringsum nur die Wandgemälde des Gaudenzio und diese heute sehr beschädigt durch die Feuchtigkeit, der Apostel Johannes mit den schmerzensreichen Marien, viel Kriegsvolk zu Fuß und zu Pferde, welches die beiden Schächer escortiert. Das Ganze mit kühnen Stellungen in echt historischem Geiste, aber ohne besonderen Gedankenausdruck componiert, ich möchte sagen, ein historischer Bilderbogen mit viel Charakteristik in den Haaren und in den Bärten, in den Trachten und in den Bewegungen, so dass selbst die Gangweise zeitgeschichtlich absonderlich und

diese Kreuztragung Christi als ein sprechendes Culturbild des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint. Von den beiden Marien, dem Johannes, den zwei Schächern und einem sie trennenden Soldaten finden sich in Bordiga's Werk gute Abbildungen.

Das Nächste, was Gaudenzio Ferrari hier oben arbeitete, es muss zwischen den Jahren 1510 und 1513 geschehen sein, war ein Tafelbild des heiligen Franciscus, welcher die Stigmata empfängt, für den edlen Emiliano Scarrognini in die Kapelle des Heiligthums, wo die erste Messe gelesen ward. Ringsum auf die Wände stellte er die Portraits des Stifters, seiner Gattin und ihres Sohnes und zwei Heilige. Von diesen Fresken sieht man schon seit einem Jahrhunderte nichts mehr, und das Ölgemälde ist durch seine dunkle Aufstellung mir wenigstens unsichtbar geblieben. Ich kenne es auch heute noch nur durch den Stich Pianazzi's in Bordiga's Bilderbuch. Zwei Propheten, welche Gaudenzio nahebei in einer anderen kleinen Kapelle gemalt haben soll, hat ebenfalls die Zeit verzehrt. Nicht viel besser ergieng es anderen Fresken, einer Ruhe der Madonna, einem Pilatus, welcher Christus zur Geißelung verurtheilt, worauf des Ferrari Thätigkeit hier oben bis 1524 stockte, um dann mit einem seiner Hauptwerke, der Ausschmückung der größten aller Kapellen, wieder aufgenommen und fortgesetzt zu werden. Inzwischen soll er in Rom als Gehilfe des Rafael in den Stanzen, in den Loggien und der Farnesina und nach dessen Tode im Saale der Constantins-Schlacht thätig gewesen sein und sich also bedeutend entwickelt und vervollkommnet haben.

Morelli, der bedeutendste aller italienischen Kunstschriftsteller, bezweifelt jedoch diese Reise und das ganze römische Intermezzo. Die früheren Kunsthistoriker unterschieden danach seine zweite Manier und fanden ihn darin großartiger in der Zeichnung und harmonischer in der Färbung.

Die Kapelle, in welcher er sich hier also angeblich umgebildet das erstemal bethätigte, hat den außerordentlichen Umfang von 30 Fuß Länge und 27 Fuß Breite, so dass die Decke in der Mitte durch einen besonderen Pfeiler gestützt werden muss. 26 Terracottastatuen stehen in Lebensgröße darin, und Hunderte von Menschen sind an die Wände gemalt, welche alle das große Drama der Kreuzigung und wirklich mit ganz dramatischen Prätensionen und mit der Wirkung eines letzten Actes der Tragödie darstellen. Es ist also diese Kreuzwegstation in jeder Beziehung, durch Raumgehalt, durch religiösen Inhalt und künstlerischen Wert, die bedeutendste. Pianazzi in Bordiga's Werk gibt davon mit mehreren Stichen eine deutliche Vorstellung. In der Mitte der Kapelle hängt Christus am Kreuze zwischen den zwei Schächern. Unter dem Kreuze steht die Mutter mit den anderen Marien, der heilige Johannes und Episodenfiguren, welche schon dem zuschauenden Volke angehören. Auch die Spieler, welche um den Rock Christi würfeln, andere Soldaten, welche dieses Spiel, noch andere, welche die Zuckungen des verstockten Schächers beobachten, Longinus mit der Lanze, der Centurio zu Pferde, Knechte und Krieger sind alle also plastisch dort aufgestellt. Wie erstarrt durch einen Zauberspruch, ein plötzliches Halt, dem Leben zugerufen,

scheint hier in der Mitte alles. Ich erschrak beinahe über diesen Realismus und fühlte mich ängstlich, als könne das im nächsten Augenblicke erwachen und ich in das erschreckliche Spiel als irgend ein Schuldiger mit hineingezogen werden. Widrige Träume, wo man sich als Missethäter sieht, belasten in ähnlicher Weise das Gemüth.

An den vier Wänden mit aufgemaltem Volke, mit Heeresgefolge, mit prachtvollen Rittern, hoch zu Ross in kostbaren sonderbaren Gewändern, mit Pagen, mit adeligen Frauen in langen Schleppkleidern, mit Kindern und Hunden auch, mit einer hügeligen Landschaft, mit Bäumen und Häusern, dieser ganze Cyclus nur als ein bloßes Geschichts- und Culturbild der Zeit des Gaudenzio Ferrari gegeben, und darüber an dem nicht hoch gehobenen Gewölbe mit dem blauen Himmel, mit Sternenglanz und Wolkenzug, mit der scheidenden Sonne, mit zwanzig zufliegenden Engeln, welche ihr Beileid sehr gewaltsam ausdrücken, ist die plastische Darstellung des Mittelpunktes beinahe ins Unabsehbare ausgedehnt. Man hat in diesen Fresken das Portrait Karls des Fünften, das seines Generals Filippo Tornielli, eines Bürgers von Novara, der in jenen Jahren den heiligen Berg besuchte, Abbilder von damaligen Amtmännern des Val Sesia, von Bauleitern des Sanctuariums, von den beiden Edelleuten Milano und Francesco Scarrognini, ja auch das des Gaudenzio selbst und endlich das seiner Geliebten nachzuweisen gesucht. Ähnlich genug dem Leben erscheinen allerdings alle diese Gestalten. Mehr aber auch als die bloße Natur ist auf dieser Unterwelt nirgends geboten, scheint nicht einmal versucht worden zu sein. Das,

ein ideales Streben, concentrierte er in den Himmel klagender Engel. Wie der antike Chor der ab- und zuschwebenden Okeaniden über dem an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus, der ja auch ein Dulder für die Menschheit gewesen und ein älterer, nur kein Erlöser, erschienen mir diese himmlischen Gestalten. Zerrauft ist ihr Haar, wild, roth und überflüssig reich; die Mienen sind schmerzverzerrt; die Bewegungen erregt, die Wendungen zu kühn verdreht, die Gewänder zu auffällig gefaltet und auch die Farben dort oben zu grell gewählt, zu grell aufgetragen und für einen Himmel nicht harmonisch friedsam verschmolzen genug. Es gieng eben dort oben, wie es den mit irdischer Schwere behafteten Menschen so oft geschieht im Bestreben, Übernatürliches darzustellen, zuviel von der Natur verloren, so dass Unnatürliches daraus entstand. Als Grundlage zu den Engelsköpfen muss übrigens auch hier der von Gaudenzio so sehr geliebte Jüngling gedient haben, den man vielleicht seinen Sohn behaupten darf, wie Botticelli in ähnlicher Weise seine Kinder auszeichnete und verewigte; der Barnabiten-Mönch Colombo hat nachgewiesen, dass Gaudenzio einen Sohn Girolamo gehabt hat, wie auch, dass er zweimal verheiratet gewesen.

Beinahe gleichzeitig mit diesem ungeheuren Werke oder doch gleich danach, weil er schon um 1531 Varallo wieder für mehrere Jahre verließ, unternahm Gaudenzio Ferrari noch die gleichartige Ausschmückung, mit Statuen und Gemälden, einer dritten Kapelle dieses Kreuzweges, auch diese eine der größeren. Er hat sie nicht ganz vollendet, sei es, dass ihn andere Aufträge abzogen, sei es, dass

ihn ein historisch erwiesener Streit zwischen der Bruderschaft des Heiligthums und seinen weltlichen Verwaltern anwiderte und vertrieb. Schüler und Nachfolger mögen dann die Lücken ausgeflickt haben, und ihnen gibt man auch die Schuld an der Mangelhaftigkeit in der Körperbildung einiger der in der Mitte plastisch eingeführten Rosse. Es ist nämlich die Verehrung des Christuskindes durch die heiligen drei Könige dargestellt. Die heilige Familie, die Könige und Knappen, welche diesen die Sporen lösen und widerspenstig ausschlagende Pferde halten, frei in lebensgroßen, buntbemalten Terracottafiguren liegend, sitzend, knieend und stehend im niedrigen Raume. Auf den Wänden setzt sich in Gemälden mit anderen Reitern mit ihren drei Standartenträgern das Gefolge der königlichen Reisenden in eine felsige Landschaft fort, ähnlich der des Val Sesia, wie sie sich mir bei der Fahrt hierher zeigte, es erscheinen auch Hirten darauf, die also ganz stilgerecht den idyllischen Theil dieser ersten Capitel unserer Evangelien veranschaulichen. Das Ganze ist mit einer außerordentlichen Pracht der dem Gaudenzio zeitgenössischen Gewänder aufgeputzt, reicher noch, als selbst die venetianischen Künstler diesen Moment darzustellen liebten, und voll origineller, kleiner Detailzüge, welche es einem Genrebilde nahe bringen. Es erheitert dieses Bild beinahe und es ist neben der Tragödie des Calvarienberges ein Lustspiel zu nennen, so im Werte neben jenem stehend, wie die shakespeare'schen Komödien neben dessen größeren Dramen. Auch davon gibt Bordiga's Werk mehrere Abbildungen.

Es haben diese Thon- und Frescogebilde des Cal-

varienberges zu Varallo überhaupt einen ganz eigenthümlichen Wert, in ihrem Charakter und Erfolge am nächsten jenen dramatischen Darstellungen des Mittelalters kommend, wie denn ihr Ursprung, der absonderliche Einfall, sie also aufzurichten, gewiss nur durch die Übung der Mirakelspiele zu erklären ist, von denen wir eines lebendig noch alle zehn Jahre in Oberammergau auftauchen sehen. Wahrscheinlich war auch Varallo mit seinem geheimnisvoll bergig eng verschlossenen Charakter, der es den zwei anderen solchen mystischen Religions-Culturstätten, Delphi und diesem oberbaierischen Dorfe, ähnlich macht, solch eine altherkömmliche Schauspielstätte, und wurde nur durch die scenische Darstellung auf der Bühne und damals vielleicht in der Kirche selbst der Gedanke gegeben, die malerischen und plastischen Künste, welche inzwischen alle Hände und Köpfe zu beschäftigen begonnen hatten, auch in diese Mysterien einzumischen und durch sie, was vorübergängig war, festzuhalten. Dieser Gedanke scheint mir dann auch vollständig erreicht, nicht weniger, aber auch nicht mehr, und ich kann darum nicht leugnen, dass mir diese Kunstwerke denselben widrigen Eindruck gemacht haben, wie das, was unsere Salonmode „lebende Bilder" nennt und was sie jedes Jahr produciert in der Fasten- und Frühlingszeit, wenn sie sich müde getanzt hat im Carnevale. Es ist eine verkörperte Geschmacklosigkeit, welche wir hier von einem großen Künstler und Namen sanctioniert schauen, eine der übelsten Ausartungen und Verirrungen der Kunst. Die Grenzen beider Künste, der Plastik und der Malerei, sind übersprungen und verletzt und nirgends harmonisch

verschmolzen. Die deutsche Kritik und Literatur hat denn auch versucht, diese Thonbildwerke dem Gaudenzio abzusprechen, ich glaube mit keinem guten anderen Grunde, als dem ihres Erschreckens über die Abgeschmacktheit derselben. Die italienische Tradition verleiht sie ihm, und von deren Beweiskraft ganz abgesehen, die indessen doch auch nicht nebensächlich anzuschlagen ist, ließ mich der bloße Augenschein dasselbe vermuthen. Mir schien ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den plastischen und malerischen Gebilden ganz unverkennbar. Die Trachten, die Farben, die Stellungen, die Geberden der durch beide Künste eingeführten Gestalten stimmen überein, und auch die Tendenz beider, die vernünftige Grundlage, zeigt sich als dieselbe rein erzählende, und bleibt trotzdem in der Wirkung der zwei Darstellungsweisen ein Unterschied, so ist dieser eben nur auf die Weise, d. h. auf die Verschiedenheit des zur Darstellung verwendeten Materials, auf die größere oder geringere Schmiegsamkeit desselben, zu schieben. Es ist auch kaum anzunehmen, daſs ein Künstler sich zur Ausführung der malerischen Hintergründe und der Deckengemälde sollte hergegeben haben, ohne bei den sie bedingenden plastischen Vordergründen zurathe gezogen worden zu sein. Übrigens wird man bemerken, wenn man vom ersten überraschenden und verwirrenden Gesammteindrucke in eine sorgfältige Detailbeschau der Freskengemälde übergeht, daſs auch dort die Köpfe und Geberden der Passionsritter, des der Kreuzigung zuschauenden Volkes und der Reiter im Gefolge der heiligen drei Könige mit nicht viel mehr wirklicher Leidenschaft belebt sind, als in

den plastischen Gruppen. Und wem es noch etwas Unglaubliches bleibt, daß derselbe Gaudenzio, den ich in der Malerei so hoch feiere, sich daneben in solche starre Geschmacklosigkeiten sollte haben verleiten lassen, dem disputiere ich diese Zweifel mit dem Verweise auf die anerkannt ersten Gemälde dieses Meisters weg, sein Martyrium der heiligen Katharina in der Sammlung der Brera zu Mailand und seine Kreuztragung in der Marienkirche zu Canobbio, wo sich ähnliche Unvollständigkeiten, Widersprüche der Mache, Geschmacklosigkeiten, Hölzernes neben Urlebendigem auf demselben engen Raume vereinigt, zusammengepreßt finden. Zwei Seelen wohnten, ach! — das ist wohl nicht zu leugnen — in dieser Brust. Aber wohnen sie, ach! nicht so in eines jeden Menschen Brust und besonders in der des Künstlers und Dichters? Und wenn wir näher zusehen und unbefangen richten, ist nicht dieser Doppelausdruck zweier grundverschiedener Seelen in der ganzen italienischen Kunst und auch bei ihren ersten und besten Künstlern wiederzufinden? Ist für ein gründlich nach den Mustern der Antike gebildetes Auge das meiste in der Fabel der Psyche, wie sie Rafael in der Farnesina gemalt hat, nicht ein Widerspruch zu der gleich nebenan zu sehenden Galathea, zu den Wandgemälden der Stanzen, von einer Madonna di San Sisto und der heiligen Cäcilia nicht zu reden? Mich wenigstens haben jene grellbusigen Weiber und dickbackigen Jungen stets verletzt, und mir wäre es lieber, wenn Rafael sie nicht erfunden hätte. Es ist also gefährlich, nur wegen einer ersichtlichen Geschmacklosigkeit ein Werk einem Künstler absprechen zu wollen.

Das sind Schwachheiten, welche das Fleisch verschuldet, manchmal auch das bloße Handwerk, und dieses mag namentlich in Varallo der Fall gewesen sein, wo man nun einmal solche möglichst lebensgetreue Nachbildungen der üblichen Mysterienspiele verlangte, und zwar mit der Richtung und der Absicht, in erster Linie das dabei besonders betheiligte gemeine Volk zu berühren.

Hat man sich dieses alles überlegt, in Rechnung und Abzug gebracht, so wird gerade für sein Handwerk, worin jeder Künstler vielleicht am meisten Hilfe braucht und sucht, der Maler hier oben auf dem Sacro Monte, mehr als bei anderen Freskengebilden sogar, zu sehen und zu studieren, zu lernen finden. Ebenso könnte der Schriftsteller sich hier zur Geschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts unterrichten, und, um auf jeden möglichen Vortheil hinzuweisen, auch Theaterdirectoren fänden ihren Nutzen in der Besichtigung dieser Gebilde, sich in Lebensgröße vorzustellen, wie man Schauspiele unseres Mittelalters wahrhaftig einzukleiden habe.

Für diese drei Schülergattungen hätte es auch einen großen Wert, diese absonderlichen Gebilde nicht bloß in Umrissen, wie sie Pianazzi angefertigt hat, sondern ganz getreu mit den Farben, gewissermaßen als bloße Modebilder, nachgebildet zu erhalten. Stundenlange sah ich sie mir darauf hin an. Dabei wurde ich auch durch deren große Vornehmheit überrascht. Sie sind vornehm in dem Sinne, der sie erzeugte, und vornehm in dem, was sie darstellen. Man sieht auch die Landsknechte sich damals ganz wie große Herren geberden und das Sprichwort, dass Kleider Leute

machen, das heute in allen Uniformierungsvorschriften so schmählich vernachlässigt wird, sich als eine deutliche Wahrheit ausprägen. Nur der Orient hat in unseren Tagen sich noch ähnliche Vorzüge bewahrt und vielleicht auch nur durch die würdevollen Trachten seine bestechende Vornehmheit erhalten, welche endlich, und dieses also ganz in einem ersichtlichen Entwicklungsgange von außen nach innen, ein stärkeres individuelles Gefühl, stolzeres Selbstbewusstsein, mehr persönlichen Muth und größere Freiheit der Gesinnung, in deren Folge auch breitere Duldsamkeit ihm verleiht. Bei uns, wo alles in der Kunst wie im Leben einförmiger und einfärbiger geworden ist, in Sitte und Kleidung sich allgemeiner und gemeiner Gleichheit, neidischer Herabdrückung und wechselseitiger Demüthigung bestrebt, gibt es kaum mehr eine solche adelige Erscheinung, wie sie hier zu Hunderten in den Kunstwerken des Gaudenzio Ferrari aus dem „rohen, wilden, barbarischen Mittelalter“ erhalten sind. Es gibt eben verschiedene Auffassungen der Geschichte und unserer Zeit, und die meinigen sind zur Störung meiner Ruhe und des Friedens der anderen nicht die gerade landläufigen. —

Ma poi, quando stendendo il fosco manto,
La notte in Occidente il dì chiudea,

kehrte ich zu den Aussichtsbildern zurück, welche man von der Höhe dieses heiligen Berges schaut. Die waren mir auf Schritt und Tritt während dieser Kunststudien eine schwer zu überwindende Versuchung und Ablenkung, welche aber nun in den satten Farben des Sonnenunterganges ganz unwiderstehlich geworden war. In enge Thäler blickt man

hinein, den wilden Strom der Sesia und das noch enger eingedämmte Wasser des Mastallone hinauf. Grün bis zum Gipfel stehen auch dort die höchsten Berge und zwar laubgrün, dass man jedenfalls hier die Klage über das wälderlose Italien nicht anstimmen darf. Qualmende Nebel- und Wolkenmassen dampften und wallten aus diesen Schluchten heraus und schlangen sich um die Berglehnen. Die Gipfel darüber allein glänzten noch feurig und glühend von hoher Ferne herab. Es war, als beginne Gott eben erst die Luftgebilde des Chaos auseinanderzureißen, so ungefähr wie Michel Angelo dieses dargestellt hat. Diese enge Welt war in dieser betrübten Gestalt am allerschönsten und erstaunlichsten zu sehen. So fördert mir jede neue Erfahrung die alte Erkenntnis, dass Gebirgslandschaften in den ihnen doch eigentlich eigenthümlichen zweifelvollen Formen und Färbungen von dem, was wir gemeinhin „schlechtes Wetter“ nennen, am vortheilhaftesten erscheinen, dem Künstler- und dem Dichterauge am meisten bieten. Es hat eben alles in der Welt seine eigene Atmosphäre, will darin gesehen und soll aber auch nur also umgeben gewürdigt werden.

Era la notte, da ich endlich wieder zurück hinab in den Gasthof kam und dort vergnügt und bequem und alles Geschaute heimlich überdenkend allein auf meinem Zimmer speiste. Vino d'Asti half mir auch hier diese Zufriedenheit noch zu begeistern. Ganz frisch und bei Kräften, als sei ich eben erst vom Bette aufgestanden und liege nicht ein ungewöhnlich langer Tag und jenseits desselben auch nur eine kurze sparsame Nacht hinter mir,

gieng ich darauf nochmals aus und durch die schwarzen, engen, echt mittelalterlich unbeleuchteten Gassen des Ortes auf die breite, ganz monumentale Brücke, welche jenseits des Städtchens den Mastallone überwölbt, ehe er in die Sesia mündet. Dort setzen sich zwei Vorstädte fort und links, gegen Nordwesten zu, die Fahrstraße nach Alagna directe zum Monte Rosa, rechts, gegen den Nordosten, die nach Fobello und über Ponte Grande nach dem Val Anzasca und Macugnaga, wo ich schon einmal so glücklich wie heute hier gewesen. Trotz der finstern Nacht hatte ich die größte Lust, weiter zu gehen. So anziehend ist mir überall die Ferne. Indessen lockte ein anderes heimliches und erheiterndes Bild auch zurück. Ein Genrebild, das ich im Rückblicke jenseits des Stromes, rechts neben der finstern Mündung der Hauptgasse, sah: die hell erleuchtete Fronte des Gasthofes zur Post, Terrassen und Balcone, offene Rundbogen übereinander gebaut, hoch und knapp über der wildrauschenden Flut des Bergwassers, alles voll von schmausenden Menschen, die sich auf den erhabenen Altanen nur in schwarzen Schattenrissen bewegten. Ich trat dann in den engen, hoch umschlossenen Hof dieses Wirtshauses ein. Er war ausstaffiert, wie ich den anderen zu Borgomanero gesehen hatte, aber in dem Dunkel der Nacht mit einigen Lichteffecten noch malerischer. Auch hier wäre ein glückliches Bild zu holen gewesen. Und so kam mir aus allen Winkeln und Hausthüren, von den altmodisch überhängenden Erkern und Balconen, aus den Seitenwegen und von den Kirchenportalen der engen gewundenen Gasse poetische Wirklichkeit und wirkliche Dichtung entgegen.

Das ist Reisen in Italien und so vor allem in seinen kleinen abgelegenen, übersehenen und vergessenen Städtchen.

Krystallklar war der nächste Morgen und die Luft zu athmen und zu schauen wie das frische Quellwasser, das in einem reinen Glase mir aufgetischt ward. Alles war sonnendurchgeistigt, mit Thautropfen beglänzt, und goldleuchtend die ganze grüne Welt. In diesen Alpengegenden des Südens gewinnt man zugleich die körperliche Stärkung für die Nerven und für die Augen eine stärkere Sinnenlust.

Vor dem Orte neben der Landstraße, welche vom Flachlande heraufsteigt und die ich gestern gekommen war, stehen zwei andere Kirchen, beide uralt, Gebäude einer sehr frommen Zeit und beide von innen und außen mit Fresken geschmückt. Hat Gaudenzio Ferrari nicht selbst die Hand dabei im Spiele gehabt, so ist doch sein Einfluss durch sehr ergebene Schüler unverkennbar. Zunächst dem Orte, aber doch eine weite Strecke vor ihm, steht die Chiesa di San Marco. Die Fresken der Außenwände werden dem Antonio Zanetti, Bugnato zubenannt, dem ich schon einigemale begegnet bin, zugeschrieben; die des Innern einem anderen seiner Schüler, Giulio Cesare Luini, der um 1512 in Varallo selbst geboren ist und den ich auch nur hier kennen lernte. Gsell-Fels sagt *von diesen Fresken des Inneren*, ohne ihnen übrigens einen Meister zu nennen, „*der lombardischen Schule verwandt*". Das freilich merkt sich sofort. Aber ich frage, ob nicht auch, durch irgend einen touristischen Zufall, der damals viele ganz wie Handwerksbursche herumschwei-

fende Künstler hieherbrachte, ob nicht auch der venetianischen Schule verwandt, dem Carpaccio geradezu? So insbesondere die Predigt des heiligen Marcus mit dem weiten Stadt- und Landschaftshintergrunde und den kleinen zierlichen Spaziergängern darauf? Unter den Zuhörern, welche den ganzen Vordergrund querüber füllen, vor dem Heiligen, der zu äußerst links predigend steht, bemerke ich vortrefflich gestellte Männer, bedächtige und gedankenvolle, langbärtige Köpfe, sinnend und in sich versenkt. Die beste Bildung ist der zunächst den Füßen des Heiligen sitzende Mann, der das Knie mit beiden Händen umfaßt hält, eine glückliche, dem ganzen Werke Wahrheit gebende Geberde. Ein solch charakteristischer Zug hat oft für das größte Gemälde dieselbe Wirkung, wie ein gut gesprochenes Wort in der Rolle eines Schauspielers. Und so hilft auch oft ein Sonnenstrahl, eine ganze Landschaft zu erklären und zu erheitern.

Vortrefflich ist das Haar dieses Mannes gezeichnet und gemalt, ebenso der wirre Bart. Voll Seele sein aufwärts gewendeter Blick, wie sonst Rafael nur auf seinen Tapeten so lebendig solche Gesichtszüge erfand. Man möchte zeichnen können, so viel Lust der Nachbildung weckt diese Gestalt, wie uns denn das Beste in der Regel diesen Nachahmungstrieb und auch etwas die Fähigkeit weckt, es wiederzugeben. Es liegt darin eine der erfolgreichsten Bethätigungen der Kunst und auf diesem Wege auch ihre veredelnde Wirkung.

Auch dieses Bild wäre dem Studium der Historienmaler sehr zweckmäßig. Ganz unbedeutend ist der Heilige

selbst. Es ist merkwürdig, wie oft dieses den Künstlern gerade mit der Hauptperson geschieht! Oder scheint es nur missglückt, weil wir dort höhere Ansprüche stellen?

Über diesem Fresco der Predigt des heiligen Marcus erscheint ein anderes, Saulus vom Pferde geschmettert, in kolossalen Formen, ganz ein mailändisches Trachtenbild. Hübsch ist der Jüngling, der den gefallenen Saulus hält. An der anderen, der linken Kirchenwand ist das alte Testament dargestellt: Moses, der die Tafeln empfängt und dem Volke gibt. Dieser gesetzgebende Moses, eine machtvolle Gestalt, mahnt an den Moses der rafaelischen Disputa, ebenso erhaben ruhig ist er. Auch seine Geberde ist großartig. Mir ist er viel lieber als die Michel Angelo'sche Conception und doch auch beinahe plastisch wie diese. Darüber ein zweites Gemälde: die eherne Schlange und die Strafe durch die Schlangen. Schwer nur mehr zu unterscheiden, erscheint es mir auch nicht so wertvoll als die anderen.

In diesen Wandbildern findet sich einmal die Jahreszahl 1562. Sie wären also erst nach dem Tode des Gaudenzio vollendet.

Auf dem Triumphbogen, der diese zwei Langwände zusammenbrückt, sieht man die Verkündigung, darunter rechts und links thronend die Muttergottes mit je zwei Heiligen, auf der rechten Seite, wie sie durch zwei zufliegende Engelsknaben gekrönt wird. Oben im Giebel der herabschwebende Gottvater, von Engelskindern umschwärmt, und unter diesen Kindern liebliche Gebilde, wie sie Gaudenzio selbst nie in seinem Pinsel getragen hat. Dieser

Cesare Luini di Varallo hat überhaupt etwas mit der Sanftmuth und der Milde seines Namensverwandten Bernardino Luini Übereinstimmendes.

In die vier Zwickel des Kreuzgewölbes über dem engen, kleinen und auch nur niedrigen Presbyterium sind die vier Evangelisten gemalt, und diese gehören gewiß zum Besten, was die ganze Schule, ihren Meister Gaudenzio mit inbegriffen, uns an Frescogemälden hinterlassen hat. Der heilige Marcus zur Linken, ein Profilbild, die rechte Hand mit der Kielfeder ihm müßig herabhängend, die Linke das Evangelium haltend, der Blick suchend in die Tiefe schauend, das ganze Gesicht beinahe ein Christuskopf della moneta, ist eine der edelsten, nachdenklichsten Verkörperungen dieses evangelischen Dichters. Er ist hier ganz als solcher dargestellt. Johannes ihm gegenüber ist reine Milde und Liebe, auch so schön, als sonst nur Fra Angelico diesen Lieblingsjünger bildete. Nächst dem Marcus ist aber der heilige Lukas über der Schwelle das Beste. Lichten Flaum um das Kinn tragend, ist er noch jung, edel, begeistert in das Schreiben versenkt, ganz ein Gesicht, wie sie Rafael gemalt. Ich möchte den Johannes einer Frau ähnlich finden und ihn als ein Seitenstück zur heiligen Cäcilia des Rafael schildern. An diesen drei Gestalten ist auch das Edle in der Bildung und Haltung der Hände zu bewundern. Dabei sind diese Deckenbilder sorgsam gemalt und bestens erhalten. Roh ist nur über dem Altare der heilige Matthäus, dagegen sind in zwei Gewölberippen neben ihm musicierende Engelskinder gar zierlich dargestellt. Dieselbe Beachtung verdienen die vier

Ornamentstreifen, welche diese Gewölbenischen einfassen. Sie sind in der Weise der Loggien des Vaticans erfunden und gezeichnet, aber vielleicht noch schöner. Namentlich eine Gruppe darin, in dem vorderen Streifen zur Linken: raufende Titanen, scheint mir unübertroffen durch irgend etwas von Giovanni da Udine Stammendes und diese ganze Decorationsmalerei vielleicht doch wieder ein Beweis für die Mitarbeiterschaft des Gaudenzio bei den rafaelischen Werken im Vatican. Und so kostbares Zeugnis verfault hier, und niemand bildet es nach, photographiert es auch nur!

Der Altar ist schön in Holz geschnitzt, die darin eingelassenen Heiligenbilder glaube ich älter als ihre Umrahmung. In der Mitte die Mutter mit dem Kinde, rechts und links in abgesonderten Bogen je eine Gestalt, alle drei ohne Geist und Seele, ihre Bedeutung nur errathen lassend.

Noch weiter vor dem Orte und mehr seitab auf die Höhe und unter schattige Kastanienbäume gestellt, findet man die Kapelle San Loreto. Auch hier haben sich dieser Cesare Luini und Antonio Zanetti bethätigt. Ebenso glaubt man die zwei anderen Schüler, Andrea Solari und Bernardo Ferrari di Vigevano, zu erkennen. Vier große Wandfresken schmücken das Innere. Links Mariä erster Tempelgang und neben dem Altare die Niederkunft. Die Gestalten stehen geist- und zusammenhanglos nebeneinander, wie oben auf dem Sacro Monte die Terracottafiguren; als Typen des Ferrari sind sie unverkennbar. In zwei Fresken auf der rechten Seite aber, Geschichte des Joachim,

fehlen solche Köpfe gänzlich. Echter, vollster Gaudenzio sind die singenden Engel in den Gewölbezwickeln, je zwei und zwei, und großartig, erhaben die zwei aus einem Bandstreifen singenden über dem Altare. Gerade diese auch gibt die italienische Kunstgeschichte dem großen und tief geistig malenden Andrea Solari. An der Vorderwand außen unter dem Säulengange ist in die Mauer eine Adoration des Christuskindes durch die heilige Mutter, den heiligen Joseph und zwei knieende Engelsknaben, welche Musikinstrumente mitbrachten, eingelassen. Dieses Fresco gehört dem Gaudenzio selbst. Bordiga hat es durch einen Stich Pianazzi's vervielfältigt. Es mahnt auffällig durch seinen Grundgedanken, durch die Gruppierung, aber selbst auch durch die Färbung, durch den milden Gesichtsausdruck der Gestalten an das, welches Bernardino Luini in den Porticus der Wallfahrtskirche zu Saronno malte. Ich möchte behaupten, dass das eine nicht ohne die Erinnerung an das andere entstanden sein könne. Rings um diese fromm und schön ausgemalte Wandnische und darüber ist die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau großartig, schlicht und einfach, wahrhaft religiös componiert. Darunter schweben schöne Engelsknaben, Jünglinge, welche durch ihre Flugweise und ganze Haltung peruginische Gedanken geben. Auch diese herrliche Assunta wird dem Andrea Solari zuerkannt, und so findet man bis in seine Schüler hinein, was man von Gaudenzio selbst in Umbrien geholt glaubt. So weit oft reicht der Einfluss eines bedeutenden Mannes und in Zeiten auch, die noch keine Eisenbahnen hatten. Die geistigen Kräfte haben eben immer etwas Elektrisches.

Im Gewölbe dieses Säulenumganges auf der rechten Langseite der Kapelle erscheinen reizende Putten, welche Musik machen, jedes Kind mit einem anderen Instrumente ausgerüstet. Namentlich ein Violonist gefiel mir. Diese alle verdienen gar sehr die Beachtung der Copisten. Ich glaube, dass damit Geschäfte zu machen wären, wie mit den Kindern des Bellini und Carpaccio. Überhaupt ist alles Ornamentale auch hier sehr schön.

Am anderen, nördlichen Ende der Stadt, dort wo man zum Sacro Monte hinaufsteigt und auch ein schöner Fußweg sich neben dem Mastallone in die enge Schlucht nach Fobello abzweigt, an einem großen Platze, den jetzt die Statue des Ferrari auszeichnet, steht die alte Franciscanerkirche der Santa Maria delle Grazie. Der Bau, sehr alt, wurde 1500 auf die heutige Größe gebracht und 1501 also eingeweiht. Das Innere ist ähnlich wie in der Marienkirche zu Lugano und dem Monastero maggiore zu Mailand durch eine querüber gestellte Mauer in zwei Hälften getheilt. Man frägt sich bei diesem dritten Beispiele einer auffälligen Abweichung von allem sonstigen Kirchenbaugebrauche, ob diese Absonderung thatsächlich in einer Eigenthümlichkeit des localen Religionscultus begründet war. Es scheint mir das Wahrscheinlichste, dass sich hinter diesen kolossalen Scheidewänden, die nur unten kleine, leicht zu schließende Bogendurchgänge und Einblicke lassen, irgend ein Klostercult barg und nur die Vorderkirche der Laiengemeinde überließ. Ebenso wie in Lugano und in der Mailänder Kirche ist auch hier auf diese Scheidemauer die Passion unseres Erlösers gemalt, nur dass

die einzelnen Momente, welche Luini zu Lugano in einem Rahmen zusammengezogen, durch landschaftliche, architektonische Elemente gegliedert hat, hier in zwanzig gleich große, viereckige und in ein einundzwanzigstes größeres Mittelbild, die Kreuzigung Christi, von Gaudenzio abgetheilt worden sind, so dass er im ersten Augenblicke mit dem ganzen etwas den Eindruck gibt, als habe er nur den Passionscyclus des deutschen Dürer aus dem Holzschnitte hieher auf die Wand und in Farben übertragen.

Schon dieser Gesammteindruck ist übrigens ein mächtiger, die Seele tief ergreifender. Das Gefallen und die Andacht steigt noch, wenn man die einundzwanzig Bilder ins einzelne betrachtet. Man muss sie lesen, wie man die Schrift liest. Die Verkündigung und die Anbetung des Kindes erscheinen dann anmuthig fromm und tief andächtig, dass man begreift, wie gerade aus diesen zwei Gemälden ein directer Zusammenhang mit dem Perugino gefolgert wurde; der Christus auf dem Ölberge ist leidenschaftlich innerlich belebt, wie so Gaudenzio sonst nur seine besten Ölbilder durchdachte. Ein malerisches Nachtstück daneben ist der Verrath im Garten. Als historische Compositionen finde ich die drei Bilder der untersten Reihe zu äußerst links: Pilatus, der sich die Hände wäscht, Christus, der das Kreuz trägt, Christus im Augenblicke, ehe man ihn an das Kreuz schlägt, das Beste. Auf allen dreien sieht man glückliche Detailzüge, die dem ganzen besonderes Leben, Realismus und Wahrscheinlichkeit verleihen. So auf dem letzten ein Kind, das wie zufällig auf das in der Arbeit befindliche Kreuz getreten ist, die

Augen und das linke Händchen wie im Entsetzen über so viel Grausamkeit nach oben richtet. Auf dem ersten, der Händewaschung des Pilatus, einen Pagen, der auf den Stufen des Tribunales sitzt, das Haupt in den Arm gelehnt, wie nachgrübelnd über diesen halben, unentschlossenen Richterspruch; auf der Kreuztragung auch hier wie in Canobbio das innige Begegnen des Blickes der Mutter mit dem Sohne und den Contrast ringsum mit den gefühllosen rohen Kriegsknechten. Die Kreuzigung selbst, das größere Mittelbild, gibt unverkennbare Anklänge an das riesige Gemälde des Luini zu Lugano. Der eine Meister hat auch hier oder dort vom anderen gewusst. Namentlich die Frauengruppen sind nahe verwandt. Aber gerade in diesem Verhältnisse erkennt man, um wie vieles stärker, innerlicher, geistig belebter Luini war. Für den Historienmaler ist diese Passionsgeschichte eine Quelle nützlicher Studien, und auch Geschichtsforscher können für ihre Zwecke hier die schönsten und interessantesten Trachten ablesen. Bordiga hat sie sämmtlich, wie überhaupt den ganzen malerischen Inhalt dieser Franciscanerkirche, in den sorgsamen Umrissen Pianazzi's publiciert. Allein, um allen diesen gelehrten Zwecken vollständig zu genügen, müssten sie in farbigen Bildern, ähnlich den Publicationen der Arundel Society, vervielfältigt werden. Die Farben erscheinen wie von gestern, geben den deutlichsten Begriff von der energischen Weise des Gaudenzio in der Frescomalerei, so dass sich auch hier für diese schwierige Technik das Nützlichste und Lehrreichste absehen ließe. Vortrefflich ist das Ornament um die drei Bogen, welche unten in

der Mitte den Eingang zum Presbyterium und rechts und links Einblicke in kleine, niedrig gewölbte Kapellen gestatten und besonders schön sind um den mittleren Bogen, gewissermaßen also die Triumphpforte, auf Goldgrund musicierende Engelsjünglinge gemalt.

Auch diese kleinen, engen, niedrigen Kapellen unter der mächtig hohen, abtheilenden Querwand sind reichgeschmückt, und in der zur Linken zwei Wandfresken: Christi Vorstellung im Tempel und der Knabe unter den Schriftgelehrten, von außerordentlicher Schönheit. Warum aber Rafael anklingen lassen, wie Gsell-Fels thut? Es ist nicht nothwendig, in die Weite zu schweifen, Luini und Saronno liegen näher, und dieser Jesuknabe unter den alten Männern ist nicht gemalt ohne Kenntnis des Frescos in der Vorhalle des Presbyteriums zu Saronno. Ist doch selbst das Locale, die Stellung des Gemäldes hier wie dort beinahe dieselbe, der Jesuknabe auch hier das Unbedeutendste. Eine herrliche Schöpfung ist der ganz isolierte, frei von rechts her hinzutretende Jüngling in dem anderen Fresco der Tempelvorstellung. Diese Gestalt allerdings ist rafaelisch zu nennen, gewiss nicht als eine unmittelbare und bewusste Nachahmung, aber doch ganz derselben Zeitatmosphäre entsprungen. Es sind gewisse Epochen, und das sind gerade die werkthätigsten in der Geschichte gewesen, so allmächtig von einem Gedanken erfüllt, dass der Einzelne, und ist es auch der Genialsten einer, tritt er diesem Gedankenobjecte nahe, unwillkürlich die Freiheit seines Willens verliert. Er muss in denselben Formen sich äußern und ausliefern. So erklärt sich wohl

am wahrsten und versöhnlichsten nach allen Meinungsrichtungen hin, was man bei Gaudenzio als Einflüsse des Perugino und Rafael behauptet und bestritten hat. Ganz Italien war damals voll des edlen, zierlichen, andächtigen Sinnes der Umbrier.

Als Composition sind diese beiden Gemälde sehr edel, entzückend das scherzhafte Ornament an der Decke. Auch diese Fresken haben, wie den Bau des Sacro Monte, die Vicini Varallesi, die Gemeindeverwaltung, malen lassen. Nicht später als 1510 soll Gaudenzio sie begonnen haben, nachdem er, wie die Sage geht, ein erstesmal in Rom und im Schuldienste des Rafael gewesen. Die Vollendung schreibt eine Inschrift dem Jahre 1513 zu.

Ganz stumpf durch das viele und versenkte Schauen von 7 Uhr morgens bis 1 Uhr mittags trat ich endlich in einen Brotladen, nahm mir köstliches, echt italienisches Gebäck mit, das, mürbe und hart, bei anderen Reisenden wenig beliebt ist, und schlug mich nun in das kühle Mastallonethal, immer noch sinnend an das Schöne, das mich so lange beschäftigt hatte. Es ist ein geradezu wohlthätiges Vergnügen, wenn man sich so in italienische Kunst vertieft hat, daß alle Gedanken in ihrem Banne liegen, sich in solch schönen italienischen Landschaften auszuruhen und in der Natur wiedergeboren zu werden. Es ist wie das Lesen eines dichterischen Buches in diesen Gegenden und dann das gelassene Weiterschreiten und das Bedenken des Gelesenen, und beides ist im Grunde auch nur wieder das Sichfinden von Kunst und Natur. So bekennt mein Gewissen überall und immer wieder sich zum goetheischen

Evangelium, und ich glaube auch dieses Bekenntnis bei jeder Stelle, wo es mir wiederkam, neuerlich anmerken zu müssen, weil durch so vieler Zeugen Mund die Wahrheit dieser Lehre endlich unzweifelhaft werden wird.

Es begegnete mir den ganzen Nachmittag nur ein Einspänner mit einer bildschönen, im Nationalkleide buntest aufgeputzten Bäuerin. Der Kutscher rief mich lachend an und forderte mich auf, die Fahrt nach Fobello mitzumachen. Ich werde seinem Rufe noch einmal Folge leisten und bleibe willig dazu. Jetzt aber durfte ich mich von den Spuren des Gaudenzio Ferrari nicht abirren lassen und musste, diesesmal die Kunst von der Natur scheidend, mich in seine Wege zurückleiten.

6. Vercelli und Novara.

Noch an demselben Nachmittage, nachdem ich mich in Varallo nur etwas von der angestrengten Arbeit des Vormittages erholt hatte, verfolgte ich diese Spuren des Gaudenzio Ferrari wieder weiter in der Richtung zurück nach dem Ortasee mittelst einer reizvollen Bergwanderung über die Colma, welche das Thal der Sesia von dem des Pellino scheidet. Man geht südwärts aus Varallo hinaus, schlägt sich dann links die grünen Berge hinauf, gerade dort, wo die Loretokapelle steht, und an ihr vorüber, stets nur wenig ansteigend in dichtem Kastanienwald. Und also ist das Land beschattet, soweit man Berg und Thal übersieht. Es ist, als wandere man durch einen Park, und ich bemerkte wieder, wie dieses durchaus ähnlich sei den

landschaftlichen Hintergründen der Bilder des Gaudenzio Ferrari. Auch die freundlichsten Ortschaften fehlen nicht. Sie hören nie ganz auf, reichen beinahe bis in den Pass selbst hinein. Über einer monumental eingefassten Quelle, die mit diesem marmorenen Rahmen im kühlsten Laubschatten steht, liest sich eingemeißelt die folgende Inschrift:

Fran. Dario fù Pietro Giuseppe
Sindaco di Civiasco
per l' utile de' suoi Patriotti
ha aperto a proprie spese
e diretto la presente strada
nel 1849.

Ich schrieb mir dieses ab, weil die gemeinnützige That, die Gewohnheit solcher Wohlthaten, die Idee, sie alsdann durch eine Steinschrift zu verewigen, der Charakter und Stil dieser Inschrift mich angenehm an die Römerzeit erinnerten. Dieses alles sind unsterbliche Sitten, welche von damals her fortwirken, und auch „Spuren ordnender Menschenhand“. Und von daher hat sich das Geschick bewahrt, solche Denkschriften so sinnig, kurz und wohllautend zu verfassen, ohne, um das zu erreichen, die neue und heimatliche Sprache verleugnen und gegen die entwöhnten Klänge des Lateinischen umtauschen zu müssen. So viel ich nun auch in Italien reiste, ich sah nirgends einen zeitgenössischen Grab- oder Denkstein anders als mit der dermaligen Volkssprache beschrieben.

Auch in dem Civiasco, dessen Sindaco dieser Wohlthäter gewesen ist, fand ich eine classische Anmahnung. Der Brunnen auf dem kleinen öffentlichen Platze gießt

sein Wasser durch einen dunklen Bronzekopf. Darum sind nur Pflastersteine in die Mauer eingelassen, mit ihren runden und spitzen Köpfen vorstehend, und dieses schlichte wohlfeile Ornament schwarz angestrichen. Aber es ist kein wirkungsvollerer Schmuck zu denken, wo reichere Mittel fehlen. Und diese Idee findet sich mehrfach schon in Pompeji dagewesen, und auch in Smyrna sah ich sie in den saubern kleinen Höfen der Griechenhäuser noch von dem classischen Alterthume herüberlebend.

Im selben Civiasco bemerkte ich bis an die obersten Stockwerke der Häuser Nelkentöpfe in Drahtreife gehängt, nicht anders als wir mit Consolen die Zimmerwände verzieren. Das ist sehr einfach und doch von gefälligster decorativer Wirkung. So ist überall hier das Bedürfnis des Schmuckes, der Farben und auch das Geschick noch vorhanden, sich solche Augenfreuden selbst mit den bescheidensten Mitteln und in den kleinsten Verhältnissen zu bereiten.

Mein Führer, welcher den Esel überwachte, dem mein Gepäck aufgeladen war, sprach mir unterdessen von Gaudenzio Ferrari, den Kirchen in Varallo, der Kanzel und den Fresken auf der kleinen Insel San Giulio des Ortasees nicht weniger unterrichtet, als mir diese Erinnerungen an das römische Pompeji und an das griechische Kleinasien auftauchten. Und ich gestehe, dass mich diese classischen Mahnungen und die Reden des armen Burschen und die bloße Thatsache, dass er überhaupt so reden konnte, ebenso beschäftigten, als der großartige Blick zurück auf die Gletscherprofile des Monte Rosa und vorwärts hinab in den blauen Seegrund und auf das weite grüne lombardische Flachland,

auf die Hügel, welche sich mit anderen eingesenkten Wasserspiegeln bis gegen Varese und noch darüber hinaus bis zu den Gebirgen des Comersees überschauen lassen. Das auch kömmt mit dazu, das Reisen in Italien so heiter zu machen, dass man kaum je etwas hört, das verdrießt. Wie störend für jede bessere Illusion klingt auch nur das nöthigste Reden in der Schweiz mit solchen Bergführern. Hier werden alle Sinne durch einen Gleichklang berührt, und Harmonie in unserer ganzen Empfindung ist das natürliche Echo davon.

Am nächsten Morgen fand mich der Sonnenaufgang schon unterwegs auf der schönen Straße von Orta nach Gozzano zur Eisenbahn hin. Der Monte Rosa erschien wirklich rosenroth, und die Luft war köstlich erquicklich. Von dem vielen außerordentlich Schönen, welches der Süden gibt, sind doch seine Morgenstunden das allerherrlichste. Dort haben sie wahrhaft Gold im Munde, das warm und mittheilsam, körperlich und geistig in uns übergeht.

Mit dem Eilzuge gelangte ich immer noch in erster Frühe nach Vercelli. Ein Tag, so morgendlich gesehen, lässt den Inhalt von Wochen erleben. Aus dem Bahnhofe tritt man gleich in wohlgehaltene Anlagen ein, und diese sind geschickt decorativ um den großen majestätischen, rothen, gothischen Kirchenbau von San Andrea gestellt. Ich suchte anderes in Vercelli, wusste von diesem mächtigen Gebäude nichts, wurde also dadurch um so mehr überrascht. Diese Kirche allein verdient, dass man hier aussteige und sich aufhalte.

Auch das Innere ist schöner als das meiste unserer neugothischen Bauten. So wäre hier das Muster für deren Ausmalung zu holen und nachzuahmen, statt geschmacklos Neues zu erfinden. Desgleichen wäre die glücklichste Verwendung des grellrothen Ziegels zum Einfassen der Spitzbogen hier abzusehen. So ist mir San Andrea zu Vercelli in seinen beiden Ansichten, dem Inneren und Äußeren, eine der liebsten gothischen Kirchen. Sie besaß einstmals auch ein großes Gemälde des Gaudenzio Ferrari, die Muttergottes mit dem Kinde auf dem Throne, die heilige Clara und der heilige Franciscus zu ihren Seiten. Stark beschädigt, wurde es in Stücke zertheilt und verlor sich so in locale Privatsammlungen.

Hinter San Andrea steht in denselben Gärten und Baumanlagen und mit Springbrunnen davor auch der Dom von San Eusebio, ein Kuppelbau mit Säulenporticus des Pellegrino Tibaldi, der in diesen Gegenden während einiger Zeit des sechzehnten Jahrhunderts alles baute. Mit den Vortheilen einer grünen landschaftlichen Umgebung macht die Kirche einen besseren Eindruck, als ihr vielleicht zukömmt.

Von dort aus wandte ich mich suchend und fragend in die Stadt hinein, stets dem Telegraphendrahte folgend, nach San Cristoforo des Gaudenzio Ferrari wegen. Auf der Piazza fand ich lautes und gedrängtes Volksleben, aber selbst hier das Bild doch dem unserer Städte ähnlich, nicht wie in den kleinen Orten des venetianischen Festlandes, in Udine zum Beispiel, eine ganz andere, absonderliche Welt. Auch der Rahmen hier für dieses Treiben,

die Häuser sind möglichst modern, europäisch, wie ich das nenne im Gegensatze zu orientalisch antiken und mittelalterlichen Anklängen. Alles bemüht sich hier pariserisch auszusehen, das heißt so geschmacklos als möglich, denn also werte ich und mit mir wohl jedes echte Künstlerauge die so sehr gefeierten französischen Moden. Dabei ist man reinlich, civilisiert, aber auch prosaisch und kleinstädtisch geworden. Die venetianischen Städte daneben haben, auch die kleinste, noch etwas von einer Weltstadt, das heißt, sie zeigen eine Mischung fremdartiger, weit entlegener Elemente neben ihren einheimischen. Jedem ihrer Bürger merkt man an, dass er Griechen und Türken zu Nachbarn hat. Alle sind lustig und laut, keine ist langweilig und kaum irgend eine eigentlich spießbürgerlich, so dass der Künstler und Dichter in jeder beinahe einen für seine Kunst nützlichen und selbst auch einen vergnüglichen Aufenthalt nehmen kann. In den lombardischen und piemontesischen Ortschaften dagegen ist das Sehens- und Bemerkenswerte in wenigen Stunden erschöpft. Entdecker kann man hier nur sein einigen vergessenen Bildern, Sculpturen, nicht dem pulsierenden Leben selbst, nicht einmal architektonischen Prospecten gegenüber.

Ganz einsam gestellt am anderen Ende der Stadt fand ich endlich San Cristoforo. Nur ein Andächtiger betete in der Kirche. Die Flügel des Querschiffes rechts und links sind mit gewaltigen Conceptionen des Gaudenzio al fresco ausgemalt. Im rechten Querschiffe die Kreuzigung, eine der großartigsten Darstellungen dieses erhabensten Momentes unserer Religion, gigantesk, beinahe Sprache

des Michel Angelo. Hier redet Gaudenzio auch mit dem Ausdrucke der Köpfe, nicht wie sonst in seinen Frescomalereien hauptsächlich mit den Körperstellungen. Der bekehrte Schächer, dessen Haupt weit nach vorne überhängt, dünkt mir das Beste, ganz Edelmuth und Milde. So sieht ein reuiger ergebener Tod aus, und man kann sich diesen Ausdruck nur wünschen für die eigene letzte Stunde. Ich möchte dieses Haupt den bildlichen Beweis der großen Wohlthat einer aufrichtigen Beichte, überhaupt eines jeden Bekenntnisses nennen, welches wir in die Brust eines Freundes niederlegen, der uns durch sein bloßes Horchen schon Trost und Erleichterung, Glauben und neue Kraft schafft, weil wir nicht allein mehr die Last einer Schuld zu tragen haben. So ist es gewissermaßen ein Typus des Sacramentes der Buße, wie es am Kreuze zum erstenmale gespendet worden ist, das Gaudenzio Ferrari auf diesem Frescogemälde der Christophoruskirche von Vercelli dargestellt hat. Diese Auffassung des bekehrten Missethäters, die so verklärt und gereinigt edel keine gewöhnliche ist, stimmt zu der des Luini, welche er in Lugano für dieselbe Gestalt vorwalten ließ. So finde ich immer mehr Verbindungsfäden zwischen diesen beiden Meistern, dass sich daraus beinahe das Gewebe eines Zeitgeistes spinnt. Auch die Frauengruppe zur Linken unten mit der umsinkenden Muttergottes darf dem Luini gleichgestellt werden. Vortrefflich dort in der untersten Ecke ist auch der knieende Stifter (Giovan Angelo de' Corradi), lebenswahr sind die Männer, welche rechts von unten auftauchen. Die Magdalena ist jedenfalls der des Luini zu

Lugano verwandt. Beide sind großartig durch ihre Geberde und den überzeugenden Ausdruck ihres Glaubensbekenntnisses. Die dortigen Fresken sollen um 1529 entstanden und also bezeichnet sein, die hiesigen erst zwischen den Jahren 1532 und 1534. Unter den Reitern ist der Gerüstete identisch mit dem einen Ritter auf dem Altarbilde zu Canobbio. Und welche Kraft der Farben in diesem Fresco, wie vollständig blieb es erhalten! Auch um ihrer Technik willen verdienen diese Arbeiten mehr das Studium der Künstler, als sie bisher gefunden. Ich meine, von allem anderen abgesehen, das bloße Handwerk wäre bei keinem anderen besser zu erlernen als beim Gaudenzio, weil sich die Spur der Technik bei ihm am unverwischtesten bewahrte.

Gegenüber, im linken Querschiffe, schmücken die hohen Wände ein vortreffliches Sposalizio, eine Anbetung des heiligen Kindes durch die Hirten von Bethlehem, und, was besonders zu loben ist, eine Huldigung der heiligen drei Könige. Das wieder sind wahre Historienbilder, wie dieses die Art des Gaudenzio ist, mehr als die jedes anderen Malers. In der Anbetung durch die Hirten bewunderte ich einen Engel, welcher mit erhobenen Händen die Viola streicht, als eine der reizendsten Jünglingsphysiognomien, und entzückend ist der Gedanke und die Art, wie zwei andere vor ihm knieende Engelein der Mutter das Christuskind darreichen. Die Himmelfahrt der Maria in demselben linken Querschiffe, welche das Gegenstück zur Kreuzigung bildet, erschien mir als das Schwächste, die Gestalten sogar anders gezeichnet, als dieses sonst die Weise des Gaudenzio ist. So sehr gerade dieses

Gemälde von anderen gerühmt wird, war ich dort geneigt, an eine starke Betheiligung der Schülerhand zu glauben, wenn nicht die späteren Missethaten des Restaurators diese irreführenden Übelstände zu verantworten haben.

Hinter dem freistehenden Hochaltare in der Rundung des Presbyteriums und sehr glücklich hoch oben im hellen Lichte aufgehängt, gewissermaßen die ganze Kirche beherrschend, sieht man ein Ölgemälde des Gaudenzio, das neben dem Altarbilde zu Canobbio wohl sein bestes Werk ist. Es mahnt an Lorenzo Lotto, aber es ist doch ganz selbständig und insbesondere losgelöst aus den Banden des Perugino. Früchte, Blumen, Kinder und Farbenpracht schmücken es, wie etwas Vergnüglicheres für die Augen nicht mehr zu denken ist. Die Madonna sitzt unter Obstbäumen auf Blumenrasen. Die rosigen Äpfel lächeln wie Kinderwangen im dunkeln Laube. Das alles ist sehr naturgetreu gemalt, als handle es sich um die Erfolge eines Stillebens. Zunächst der heiligen Mutter steht der Täufer, roth und stark, kraushaarig, der dem Kinde das Lamm hinreicht; neben ihm zu äußerst links der heilige Christoph, das Christkind tragend, so dass es auf demselben Bilde zweimal, nur in verschiedenen Functionen erscheint. Rechts im Hintergrunde der heilige Joseph, der heilige Nikolaus, ein stehender und ein knieender weiß gekleideter Mönch, die Brüder Angelo und Andrea de' Corradi, denen die Stiftung dieses Gemäldes und der Fresken zu danken ist. Zu Füßen der Muttergottes im geblümten Rasen sieht man zwei die Violine und Mandoline spielende Engelskinder, zwei andere wie Vögel flatternd in den Zweigen

und höher oben zwei, welche den rothen Vorhang zurückziehen und heben, und ganz zu oberst zwei aus einem Bandstreifen singende. Diese Sänger sind die lieblichsten. Die Madonna erinnert unmittelbar an die späteren des Rafael, ganz nahe durch die Kopfhaltung an die von Foligno. Es ist ein Gemälde voll übersprudelnder Heiterkeit und Frohsinnes. Mir scheint es, als müsse ein Blick darauf jede trübe Stunde scheuchen. Ich möchte das Bild in einer guten Copie darum immer vor mir sehen und in mein Pantheon einreihen können. Umrisse von diesem Gemälde und auch von sämmtlichen Wandfresken hat Bordiga publiciert.

Über dieses Hochaltarbild und den großen Freskencyclus des Querschiffes wird der Kaufcontract vom 27. Juni 1529 im städtischen Archive zu Vercelli bewahrt. Der Name des Gaudenzio für ihren Ursprung steht also außer Zweifel. Sie scheinen auch schon im nächsten Jahre vollendet gewesen zu sein. Dagegen können die vier riesengroßen Evangelisten an den Seitenwänden des Presbyteriums ihm nicht schuld gegeben werden. Schwache Arbeiten auch nur hängen in der Sacristei. Eine Krippe dort von ihm ist ein gutes Bild, aber nicht ersten Ranges und sehr beschädigt.

Nachmittags auf dem Rückwege zum Bahnhofe suchte ich mir noch die Kirche San Paolo. Auch hier in weiter, ahnungsvoll wohlthuender Ferne über dem Hochaltare, so wie duftiges Gebirge uns entzückend und bestimmend über der weiten Ebene erscheint, steht ein schönes Ölgemälde in der Weise des Meisters. Die Madonna thront unter

einem Baldachine, welchen acht fliegende Engel tragen. Sie zeigt auf das neben ihr stehende Jesukind. Drei Engel zu ihren Füßen musicieren. Rechts und links vor ihr stehen auf jeder Seite vier Heilige, darunter zu äußerst links der heilige Paulus, genau hier nachgeahmt aus dem Gemälde der heiligen Cäcilia des Rafael zu Bologna, sowie übrigens das Altarbild als ganzes auch durch die Ähnlichkeit mit der Madonna del Baldacchino des Palastes Pitti zu Florenz sofort auffällt. Sehr schön und als ganzes ist es harmonisch gruppiert, nur beschwert es eine gelb-graue Grundfarbe, die es ersichtlich dem Gaudenzio abspricht. Eine Inschrift datiert es mit dem Namen seines Schülers Bernardino Lanini und mit der Jahreszahl 1568.

Derselbe Übelstand der schweren Farbe zeugt gegen ein anderes Altargemälde derselben Kirche im linken Seitenschiffe, eine Anbetung des in der Krippe ruhenden Kindes. Auch hier findet man die offenbar einen Augenblick lang in der Schule durch irgend ein beliebtes Modell stereotyp gewordenen zwei Engel, welche der knieenden Mutter das Kind zur Verehrung vorhalten. Es scheint mir das dasselbe zu sein, wie sich in den Sprachen Redeformeln ausbilden und dann schriftlich und mündlich so für lange Perioden feststehen.

Es ist nur eine kurze Eisenbahnfahrt einer halben Stunde von Vercelli nach Novara. Am nächsten Morgen nahm ich einen der ersten Züge dorthin. Gleich vom Bahnhofe aus eilte ich in die Kirche San Gaudenzio, die jenem übrigens ganz nahe steht, um auch hier dem würdigsten Träger dieses Heiligennamens zu huldigen. Die Kirche

wird von einer thurmhohen Kuppel gekrönt, die ich in ihrer äußeren wie in ihrer inneren Ansicht würdig finde, eine Bahnhofs- oder Weltausstellungshalle weithin zu kennzeichnen. Auch für eine amerikanische Kirche erschien sie mir ganz schicklich. Pellegrino Tibaldi soll diese Geschmacklosigkeit verschuldet haben. Und solches Zeug lobt Gsell-Fels, bloß weil dieser angeblich große Name daranklebt. Mir übrigens missfällt auch das andere, was Tibaldi hier gebaut hat.

Der Altar des Gaudenzio Ferrari steht in einer Nebenkapelle auf der linken Seite des Hauptschiffes. Er ist namentlich als ganzes von bestechender Wirkung. Die Farben glühen. Gaudenzio gab seinen Ölgemälden einen warmen Gesammtton, der wie das dichte, immergrüne, im Halbschatten geborgene Laub aussieht. Es ist dieselbe Farbe, welche meiner Gemüthsstimmung die Gemälde des Perugino so angenehm macht, von ihrem frommen Inhalte und der Anmuth ihrer Zeichnung abgesehen. Im einzelnen sind die Köpfe auf diesem Altarbilde von Novara ohne besondere geistige Bedeutung, alle nur conventionell melancholisch oder wenigstens geziert sentimental, mehr hergerichtet, als von innen heraus so empfunden. Kein Gesicht hat den Wert der Madonna und des Kindes der Kirche zu Arona oder der heiligen Katharina zu Varallo, vom Christuskopfe zu Canobbio nicht zu reden. Nur ein Heiliger mit der rothen Priesterkappe, rechts von der Madonna, hat etwas Lebenswahres, als sei er ein unmittelbares Portrait. Es ist merkwürdig und sollte immer wieder jedem ausübenden Künstler und Dichter Lehre sein, wie rasch sich

und unverkennbar alles natürlich Nachgebildete, il vero, wie der Italiener sehr richtig mit seinem Schlagworte sagt, von dem künstlich Erfundenen unterscheidet. So erscheint die Natur überall als unsere lohnendste Meisterin. Man bleibe ihr treu, und was man auch immer erschaffe, es wird nie ganz zu verwerfen oder zu befürchten sein, dass das eigene Verdienst dabei übersehen werde. Es schmilzt sich stets unwillkürlich genug vom Schöpfer an, um das Kunstwerk mehr oder weniger gut als das Original selbst zu machen.

Das Bild soll vom Jahre 1515 herrühren. Der mehrgliederige Holzrahmen, im Stile der Renaissance geschnitzt, der darum liegt, hat nicht geringeren Wert als das Gemälde selbst. Man kann diese Sculpturen nicht hoch genug schätzen. Es sind Künstlerhände wie die irgend eines Malers, die sich also bethätigten. Dass meistens die Namen der Bildhauer fehlen, kann unsere Bewunderung nicht mindern. Ich sehe sie ebenso ins einzelne und mit derselben Freude an, wie die Leinwand, welche sie umschließen.

Die Kapellen rechts und links von dieser durch den Gaudenzio ausgezeichneten sind alle mit schönem, kräftigem Stucco geschmückt, in der Weise wie solches im Palazzo Borromeo auf der Isola Bella gesehen wird. In die stuckierten Rahmen sind Fresken gemalt und auch diese sehr zu loben. Ein Priester, welcher sich mir gesellt hatte, nannte Legnani als den Meister. Besonders die Engel sind gut gezeichnet und gemalt. Alles zopft, aber so lasse ich mir den Zopf gefallen, da mag er hinten und vorne hängen, ich schneide ihn nicht ab. Die heutige

Zeit weiß keinen so säuberlich und so ganz hingehörig an seinen schicklichen Ort zu flechten. Er decoriert hier besser als irgend etwas, das auf unseren Weltausstellungen sich mit Preisforderungen von vielen tausend Franken breitgemacht hat.

Gegenüber, also auf der rechten Seite dieses Hauptschiffes der Gaudentiuskirche, in der ersten Kapelle neben dem Haupteingange sieht man über dem Altare eine dramatische Darstellung der Kreuzabnahme, von Moncalvo gemalt, in der Weise und auch von dem Werte der zwei großen schönen und durchaus edel gemeinten Gemälde des Garofalo in der Sammlung der Brera. Das hängt alles mit dem Guido Reni zusammen, wie er so würdig und großartig in dem mächtigen Gemälde der Pietà in der Pinakothek zu Bologna erscheint. Wie man wiederholt schon die Musik in ihren Wirkungen denen der Architektur verglichen hat, so möchte ich diese gewaltigen Malereien auch noch architektonische nennen. Die Stimmungen, welche sie bei mir erzeugen, sind ganz dieselben, womit Gebäude sich bei mir einprägen. Auch das wird heute nicht zustande gebracht, und wir müssen uns hüten, selbst die untergeordneten Meister der sogenannten Verfallzeit über die Achsel anzusehen. Es wird dann einer nach dem andern wieder als ein Wunder entdeckt.

Der sonstige Eindruck dieses Kirchenbaues ist ganz so, wie ihn diese Städte und ihre Bevölkerung im allgemeinen geben: „sehr gebildet“, dass er ein pariserisch geschultes Herz erfreuen kann.

Durch die ganze Stadt wanderte ich darauf zu ihrem

anderen Ende, wo der Dom steht. In den Gassen und auf den Plätzen, welche ihn umgeben, finde ich endlich auch italienisches Volksleben, offene Buden, rothgelb gestreifte Tenden, welche vor der glühenden Sonne schatten und wie magisch erwärmte Lichter durchgleiten lassen. Aber doch wenig Stimmen nur sind laut im Vergleiche zu venetianischen Städten. Alles begibt sich polizeigemäßer, nicht so ganz orientalisch, frei, ungebunden aufrichtig und daher auch nicht künstlerisch schön und nicht poetisch. An solchen Orten wie diese und noch mehr in den unserigen wird man zuletzt selbst zu einer Lüge, vielleicht zu einer angeblich wohlerzogenen.

In der Sacristei des Domes finde ich ein Altarbild, die Verlobung der heiligen Katharina, von Gaudenzio Ferrari gemalt. Es ist nicht so anmuthig als die andern Werke dieses Meisters. Aber die Madonna, ein prächtiges Weib, hat das Verdienst, an die Gestalten des Lionardo zu mahnen. Sie ist ganz en face dargestellt; das Christuskind, bausbackig, unedel, gleicht den dienenden Engeln auf dem herrlichen Obstgartenbilde der Christophskirche zu Vercelli. An dieses mahnt auch die vorwaltend rothe Farbe. Es darf also vielleicht das hiesige Gemälde mit dem anderen dort als gleichzeitig angenommen werden. Bordiga gibt eine Abbildung davon.

Ich gieng dann zur Ruine des Castells auf den Wall vor der Stadt hinaus. Sie ist nicht ohne malerische Wirkung. Die Gräben sind mit Bäumen gefüllt, Epheu umzieht die Mauern, und diese sind aus grellrothen Ziegeln gebaut. Dabei war große Einsamkeit ringsher, glühende

Sonnenlichter, brütende Hitze und dunkler Schatten. Es war wieder ein Sommerbild des Südens, das in einem Blicke und in einem Tone die ganze Empfindung dessen zusammendrängt, was Italien in solchen heißen Mittagsstunden von der ihm ganz eigenthümlichen warmen Poesie geben kann.

7. Turin.

Außer diesen Gemälden des Gaudenzio Ferrari, welche ich also gesehen und in ihren Eindrücken auf mich redlich geschildert habe, weiß ich von einigen anderen noch, welche in Dorfkirchen der bergigen Gegenden Piemonts und der Lombardei verborgen fortleben. Sie alle habe ich mir vorgenommen, noch einmal zu sehen und dann auch ebenso zu beschreiben. Von anderen hörte ich, dass sie einmal dort bestanden haben und seitdem verschwunden sind. Davon hoffe ich aber auf jenen Reisen noch manches wieder zu finden, was nur vergessen und verkannt und nicht anders verloren gegangen ist, so wie das große Altarbild in der Dorfkirche zu San Giovanni bei Bellagio am Comersee, das ich bereits wieder entdeckt habe. Unentbehrlich erschien es mir aber schon jetzt, ehe ich diesen Aufsatz in die Welt entlasse, die aus den Ruinen solcher kleinen abgelegenen Gotteshäuser und Klöster in die Turiner Galerien geretteten Werke des Gaudenzio Ferrari gesehen zu haben, indem dieselben als leicht zugänglich allgemeiner bekannt, oft commentiert und auch viel gerühmt sind. Und da ich nun im Sommer und Herbste des Jahres 1881 gar viermal in Mailand und längere Zeit in dessen schöner Um-

gegend war, ließ ich mich nicht mehr durch alle im reichsten Maße ausgebotenen Reize der eben damals in der lombardischen Hauptstadt abgehaltenen italienischen Kunst- und Industrie-Ausstellung aufhalten, auch diese Gemälde selbst in Turin aufzusuchen und so neuerdings mein Wissen auf den Spuren des Gaudenzio Ferrari zu erweitern.

Es war nach einigen stürmischen und regnerischen, auch beinahe kühlen Octobertagen ein erster wieder ganz reiner, blauklarer und sonnenkräftiger Morgen am Comersee geworden, der mich mit raschem Entschlusse in Bellagio das zweite Schiff um halb zehn Uhr zur Fahrt nach Como nehmen ließ. Schon auf dem See, zwischen der Halbinsel von Torno und nahe bei Canobbio, wo die westlichen Ufergebirge in einer Lichtung auseinanderfallen, sah man in großartiger Majestät die Gletscher des Monte Rosa erscheinen. Noch viel mächtiger und eindrucksvoller und völlig wie unmittelbar aus der Ebene aufgestiegen und senkrecht wie eine Mauer daraufgestellt, zeigte sich dieses Riesengebirge während der Eisenbahnfahrt von Como nach Mailand. Rein und scharf, wie mit dem Messer ausgeschnitten, ragten die weißen und rosigen Gipfel in den lichtblauen, wolkenlosen Himmel hinein. Diese bequeme, ganz aus der Ebene und ohne jede körperliche Bemühung geschöpfte Ansicht des Gebirges war viel schöner und erhebender, als ich sie mir einige Wochen früher mit dem mühsamsten Ersteigen und zu den qualvollst unbequem frühesten Stunden auf dem Monte Generoso geholt hatte. Sie ließ mich auch schöne und reine Tage für die Besichtigung der Gemälde erwarten, wie sie, um diesen ganz

gerecht zu werden, in eingesperrten Galerien nicht weniger nothwendig sind, als den Touristen im Sommer zur Ersteigung der Berggipfel.

Um ein Uhr war ich in Mailand. Die zweistündige Pause wurde benutzt, im Dome einen Rundgang zu machen, den ich nie genug, immer gerne sehe und in allen Beleuchtungen zu jeder Tagesstunde auferbaulich finde. Er ist das einzige in der Welt, das sich den Tempelruinen von Karnak vergleichen läſst. Ja, ganz nahe stehen sich die beiden Eindrücke, und immer wieder, hier wie dort, kömmt mir derselbe Vergleich. Es ist auch im Mailänder Dome wie im aegyptischen Tempel, daſs man sich fortwährend an die Natur erinnert fühlt. Nur bei ihren Ungeheuerlichkeiten hat das Außerordentliche dieser menschlichen Kunstwerke seinesgleichen. Der Mensch scheint hier beinahe ein überirdischer Schöpfer. Er übertrifft sein sonst kleines Maß.

Um vier Uhr saß ich wieder in der Eisenbahn, dem Eilzuge, der von Venedig kam und nach Turin, abends über den Mont Cenis nach Paris weitergieng. Bei Novara und Vercelli, wo mir angenehme Erinnerungen an den Gaudenzio Ferrari kamen, sank das Abendlicht über uns. Grünblau duftig standen zur Rechten des Zuges die Gebirge von Varallo, die ja auch voll dieses malerischen Namens sind und mir daher ebenfalls die freudigsten Mahnungen gaben. Goldig glänzte der Himmel darüber. Man sieht das hier oft so schön, so ganz wie eine Verklärung und wie es die Gemälde des Gaudenzio wiederholen aus der Zeit, die man seine perugineske nennt,

wie es aber auch schon seine angeblichen Meister Macrino d'Alba und Girolamo Giovenone und später sein Freund und Mitschüler Giuseppe Giovenone dargestellt haben, so dass man hier in solch ein poetisches Bild, vor jenen Gemälden aber in diese natürlich stimmungsvolle Abendstunde selbst hineinzusehen glaubt und neuerlich findet, dass sich Kunst und Natur, ehe man es denkt, gefunden haben.

Schon um sieben Uhr, aber doch bereits in dunkler Nacht, des kurzathmigen Herbstes wegen, kam ich in Turin an. Die Luft fühlte sich merklich kühler als selbst in Mailand, kalt beinahe im Vergleiche zum Balsamhauche des Comersees. Man konnte sich in unsern Ländern an einem Septemberabende glauben. Vom guten Hotel Feder, nachdem ich mich dort erst etwas erfrischt und gestärkt hatte, schlug ich mich in die breiten, mir noch unbekannten Gassen der großen Stadt. Es ist immer dem Eindrucke günstig, wenn uns ein Ort das erstemal in nächtlicher Beleuchtung gezeigt wird. Alles erscheint stattlicher, größer; wie vor einer unbekannten Ziffer, vor einem verschleierten Bilde empfindet man Achtung, und selbst der nächste lichte Tag kann diese Bestechung nicht ganz zerstören. Unwillkürlich gleitet der erste gute oder schlechte Eindruck bestimmend in die späteren Anschauungen hinein.

Turin hat breite Gassen, hohe breite Arcaden neben diesen Gassen und in den Arcaden eine Fülle reicher, glänzender, licht beleuchteter Kaufläden. Es stellt sich immer noch hauptstädtisch und wie eine Residenz dar. Aber trotzdem gab es mir nicht den Wunsch, hier zu wohnen, zu leben. Es hat zu wenig Alter, nicht zu wenig Künst-

lerisches, aber zu wenig, was zu sinnen und zu fühlen gibt. Die Geschichte fehlt ihm, es ist wie alles Piemontesische zu neu. Ich strich weit über große, einsame, leere Plätze herum, stand vor einer Menge Statuen still und sah beinahe mehr Bronze- und Marmorbilder als lebendige Menschen. Erst um eilf Uhr kam ich müde nach Hause.

Gleich in erster Frühe des nächsten Tages, da die Räume nur eben erst erschlossen waren, kam ich in die Gemäldesammlung. Es ist ein Irrthum, wenn man hier besonderes von Gaudenzio Ferrari zu sehen oder wohl gar den Maßstab zu erhalten erwartet, seinen künstlerischen Wert zu messen. Was die Turiner Galerie vermittelt, ist, durch eine größere Menge von Kunstwerken seiner Vorgänger, seiner Zeitgenossen und Nachahmer die außerordentlichen Leistungen des Gaudenzio fasslicher und begreiflicher zu machen. Hier mehr als irgend anderswo wird sein Werden erklärt und erscheint er ganz entschieden als Kind seiner heimatlichen Einflüsse, und auch hier bewährt sich das Sprichwort, dass wer den Künstler wolle verstehen, müsse in Künstlers Lande gehen. Alles, was man auf Grund des einen und anderen Gemäldes an ihm von umbrischer und römischer Schulung entdecken und behaupten wollte, stellt sich als hiesiges Allgemeingut heraus. Wie er, so erscheint hier die Mehrheit seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger manchmal auch peruginisch und rafaelisch, im ganzen aber doch stark und derb, ureigenthümlich, plastisch, piemontesisch-lombardisch. Gleich die zwei ersten Bilder im zweiten Saale, der die eigentlich piemontesische Malerschule erst eröffnet, reden diese mir so

farbensatte und farbenglatte, formenweiche Sprache. Es sind die Nummern 33 und 34, zwei Flügel eines ehemaligen Altares, die erste Nummer den heiligen Paulus mit aufrecht gehaltenem blanken Schwerte, neben ihm mit Mitra und Bischofsstab in ein Buch versenkt den heiligen Ludwig darstellend, das andere Gegenstück dazu, viel schwächer, mit dem heiligen Lorenzo, San Giovanni Battista und der heiligen Rosa. Der Paulus hält eine aufgerollte Pergamentrolle in der Linken, worauf sich deutlich geschrieben liest: Macrinus de Alladio S. Albae faciebat 1506, so daß der Name des Meisters für diese Art von Bildern unzweifelhaft feststeht. Paulus, kahlköpfig, mit lang auf die Brust herabfließendem Barte, dieser schon ganz so vorzüglich gemalt, wie dieses später bei Gaudenzio, diesem Bartmaler par excellence, so häufig erscheint, ist eine bedeutende Gestalt. Man kann sich von ihrer Wirkung überzeugen, indem man den guten Holzschnitt dieses Bildes, welchen Lübke, pag. 504, im ersten Bande seiner Geschichte der italienischen Malerei veröffentlicht hat, ansieht. Im allgemeinen erscheinen alle diese Gestalten modelliert, als hätten wir Statuen vor uns und als hätten sie einen vorwiegend plastischen Eindruck machen sollen. Es ist dieselbe Formen- und Farbensprache, womit später Lionardo so Außerordentliches leistete. Nur ist der geistige Ausdruck dieser Köpfe hier noch gering, die malerische Mache aber schon vorzüglich und sehr dem Leben getreu, ohne Poesie und Übertreibung, ohne Zuthat; das einfach Realistische scheint das Angestrebte. Es mag so nicht nur durch einen Mangel der Künstler in ihrem Ver-

mögen, auch durch ein realistisches Sichbegnügen der Beschauer veranlaſst gewesen sein. Von demselben Meister werden in dieser Sammlung noch vier andere solche Flügelbilder bewahrt, auch eine Kreuzabnahme. Aber sein bestes Werk scheint mir, unter Nr. 50 bis, eine große Altartafel, die ehemals der Certosa zu Pavia gehört hatte und erst in letzter Zeit in diese Sammlung gelangte. Die Madonna wird von Engeln auf Wolken schwebend in einem lichten Himmel gehalten, alles sehr ruhig und gleichmäßig. Auf ihrem Schoße liegt das Kind. Zwei Engelskinder fliegen ihm von rechts und links zu, der zur Linken des Beschauers, indem er sein rechtes Beinchen auf eine Wolke stellt, eben wie ein Postbote angekommen, überreicht mit gar anmuthiger Geberde dem Jesukinde eine Lilie. Die Muttergottes hält mit der Linken eine andere Lilie auf die Schulter gelehnt. Ihre Gesichtszüge sind ganz realistisch die einer feinen adeligen, etwas schmerzensreichen Frau, wie man solche weiche edle Mienen gar oft in adeligen Familien trifft, wo viele Kinder auch viele Prüfungen und Sorgen in das mütterliche Herz gelegt haben. Unter dieser überirdischen Gruppe sieht man im Hintergrunde eine sehr fleißig gemalte Landschaft, den Eingang in eines der Thäler, wie das der Sesia, durch welche man den Alpen näher steigt. Auch dieses ganz wie der Madonnenkopf und so, wie später Gaudenzio seine Bilder gemalt hat, getreu der Natur nachgebildet. Und es bringt immer weiter, so zu beginnen, statt mit akademischen und eingebildeten Schablonen, Copien des durch Menschenwitz schon Dagewesenen. Unter diesem schwebenden Wolkengebilde im

Mittelgrunde der Composition auf einem reichornamentierten Marmorsockel, man könnte ihn beinahe als einen Altar bezeichnen, sitzen zwei feierlich musicierende Engelsjünglinge, beide sehr ernst, der zur Rechten im langen Lockenhaare, den schmerzlichen Blick begeistert aufwärts geschlagen, beinahe in der Haltung und mit dem Ausdrucke des Apollo auf dem Parnasse des Rafael in der Stanza della Segnatura und neben ihm ein anderer in sich versenkt, das Köpfchen auf seine rechte Schulter gelehnt, wie sich selbst wohlgefällig lauschend, indem er die Mandoline spielt. Er hat das rechte Bein quer über das linke Knie gelegt, völlig in der Haltung des einen der Musikknaben auf dem herrlichen Gemälde des Carpaccio in der Akademie zu Venedig. Die eine wie die andere Ähnlichkeit, die mit dem Fresco des Rafael, wie die mit dem Ölbilde des Venetianers, ist hier nicht anders denn eine rein zufällige. Dieser Mandoline spielende Engelsjüngling ist übrigens der Diamant im ganzen Bilde und mir überhaupt das Liebste, was Macrino gemalt hat, eines der ausgezeichnetsten Kunstwerke der ganzen piemontesischen Malerzunft. Tiefer, unter dem Sockel auf dem musivischen Marmorboden, ganz im äußersten Vordergrunde des Bildes, stehen zwei andere anmuthig ernste Engelsjünglinge, diese aus einem aufgeschlungenen Pergamentstreifen, den sie sich vorhalten, das Ave regina angelorum singend. Rechts und links von diesen drei stufenweise angeordneten himmlischen Gruppen stehen vier Heilige, zur Linken des Beschauers der Täufer, eine hagere, asketische Gestalt, die Bedeutung mehr durch das blass Abgehärmte der Züge als durch

starken geistigen Ausdruck gegeben, wie dieser dem Macrino fehlte. Er sieht dem Beschauer in das Gesicht, mit dem rechten Zeigefinger ihn auf den Heiland verweisend, immer die Stimme des Rufenden in der Wüste. Hinter ihm steht der heilige Jakob, bärtig, die Augen verehrungsvoll zur himmlischen Erscheinung emporgerichtet. Auf der anderen Seite sieht man im Vordergrunde den heiligen Hieronymus, auch nackt, hager und als Asketen dargestellt mit schönem, wohlgepflegtem Barte, dass man an den Gaudenzio erinnert wird, und hinter diesem Gelehrten im zweiten Gliede, ganz als Bischof geschmückt, den heiligen Hugo, eine schöne, ernste, jugendliche Gestalt. Eine reiche Marmorhalle, mit den Sculpturen der besten Renaissancekunst ornamentiert, fasst die Heiligen, die Engel, die Muttergottes und die Landschaft wie in einen natürlichen Rahmen ein.

Die Engel, welche man heute gar nicht mehr zu malen weiß, wusste man damals überhaupt und so auch in der Zunft von Vercelli ergreifend und reizend, innig und fromm darzustellen. Es ist merkwürdig und doch noch wenig bemerkt worden, wie in dieser Hinsicht alle italienischen Malerzünfte, ob wir die von Umbrien, von Florenz, Siena, Bologna, Ferrara, Venedig oder hier die lombardischen und piemontesischen ins Auge fassen, sich gleichmäßig geradezu meisterhaft und man darf sagen unübertrefflich bewiesen haben, denn es ist nie seitdem, nicht vorher dagewesen, mittelst des rein Kindlichen zugleich so viel Geist und Seele zum Ausdrucke zu bringen. Das gehört ganz dem frommen Gefühle der ersten Jahrhunderte unseres Jahrtausendes an, und ich möchte behaupten, um

diese Merkwürdigkeit ganz zu begreifen, müsse man sie eigentlich katholisch mitfühlen können, wenn es nicht überhaupt nothwendig ist, um italienische Kunst unseres Mittelalters ganz zu verstehen, dass man ein Eingeweihter des katholischen Glaubens sei. Mir erscheint dieses, je mehr ich mich in diese italienischen Künste absorbiere, manchen von den innigsten, gerade den geistreichsten Werken gegenüber sogar geradezu schon außer Frage, als gewiss.

Solch ein anderes überzeugungsvolles Engelsbild, wie die große Altartafel des Macrino d' Alba aus der Certosa di Pavia und das wie diese vermittelnd zum Ferrari hinweist, ist in dieser selben Turiner Gemäldesammlung auch das unter Nr. 42 bewahrte Triptychon des sogenannten Defendente de Ferrari von Chivasso. Die Muttergottes sitzt auf einem hohen reich ornamentierten Throne unter einem Tonnengewölbe der Renaissancezeit. Sie nährt an der Brust das Jesukind. Ihr zur Rechten und Linken, so dass sie über die Lehne des Stuhles ragen, stehen zwei Engel, die Hände zum frommsten Gebete gefaltet und ganz in die Anschauung des göttlichen Kindes vertieft. Man kann in den Mienen dieser zwei schönen Engel Ähnlichkeiten mit den Gebilden des Perugino finden. Auf den Stufen des Thrones zu Füßen der Madonna sitzen zwei andere Engel, diese nur erst Kinder, klein und beinahe nackt, die Flügel flatternd bewegt, wie wenn sie eben erst sich dort niedergelassen und noch nicht ganz zur Ruhe gekommen wären, der eine zur Linken die Geige streichend und der rechts in die Saiten der Mandoline greifend. Diese Engel geben Mahnungen an den Gian Bellini, ja

ganz directe fühlt man sich an die entzückenden Kinder auf dem Altarbilde in der Sacristei der venetianischen Ai frari-Kirche erinnert. Und doch glaube ich, darf man nicht mehr als eben nur diese Erinnerung und Mahnung anmerken, nicht daraus folgern, dass dieser Defendente allenfalls directen Einflüssen des Perugino und Gian Bellini unterworfen gewesen sei. Es lagen diese Sprachen nur damals im Geiste der Zeit. Heilige Flammen hatten sich auf die italienische Kunst herabgelassen und sie gleichmäßig aller Orten erwärmt und begeistert, und freuen dürfen wir uns nun überall und es bemerken und anerkennen, wo wir die gleichen Laute hören, dieselben Zeichen sehen. Im linken Halbrunde des Rahmens steht die heilige Barbara, ihr zu Füßen kniet der Stifter des Bildes, Karl der Dritte von Savoyen, sie etwas blöde dreinschauend, er gutmüthig, nur mit wenig Kraft im Ausdrucke. Vielleicht war aber so sein Charakter. Im rechten Halbrunde des reichsculpierten Rahmens haut der heilige Michael mit eigenthümlicher weit ausgreifender Geberde den Drachen zusammen. Sein Kopf mit dichtem, langem Haare ist eine absonderliche, schöne und edle Bildung, wohl ein Portrait. Man mag sich gerne solch einen schönen Jüngling in irgend ein Abenteuer hineindenken und möchte sich mit diesem Gebilde gar manches der zierlichen Ritterpoeme illustrieren aus der Gesellschaft der Tafelrunde. Aber was mich an diesem Altarbilde am meisten fesselte, waren die vier Predellen unter diesen drei großen Hauptwerken. Sie stellen Scenen aus dem Leben der heiligen Barbara dar; die zweite deren Verurtheilung, die dritte ihre Geiße-

lung. Da sieht man dieselbe sorgsame Kleidermalerei, zeitgeschichtlich, beinahe Modejournal, wie beim Gaudenzio Ferrari. Man versteht ihn hier immer mehr, findet ihn nicht mehr so überraschend, erkennt den Ursprung als unzweifelhaft piemontesisch.

Die nächste Nummer 43 der Sammlung haftet an einem Werke des Girolamo Giovenone, welchen Bordiga als den Meister des Gaudenzio behauptet hat. Die Muttergottes mit dem auf ihrem Schoße stehenden Jesukinde sitzt auf einem hohen schmalen Throne unter einem Baldachine, wie er damals gewiss die fürstlichen und bischöflichen Stühle beschützte. In derselben offenen, von Pfeilern getragenen Halle, unter einem Kuppelgewölbe, stehen auf der einen Seite der heilige Bischof Alfondius, auf der anderen Sanct Antonius mit der Lilie im Arme, beide als Patrone der vor ihnen knieenden Donatoren-Familie; links die Frau mit einem Schleier über dem Kopfe und den Schultern, ein prosaisches Gesicht, rechts zu Füßen des heiligen Antonius deren Kinder, zwei reizende, unschuldige, ernstlich betende Gesichtchen, wie Kinderköpfe nicht naturwahrer zu malen sind. Diese Kinder und die schöne Landschaft, welche rechts und links vom Throne durch die offene Bogenhalle erscheint, sind das, was dieses Gemälde sofort sehr auffällig macht. Ein Venetianer hätte das nicht natürlicher gemalt. Stark grün ist der Vordergrund, lichtblau die bergige Ferne, alles ganz so, wie man die Alpen bei Vercelli sieht. Die Gestalten haben indess hier mit dem Gaudenzio nichts gemein, vielleicht nur die etwas gezwungene rasche Haltung des Kopfes beim Bischofe San Alfondio nach aufwärts.

Aber auch von Nr. 60 und 61, zwei Gemälden des Giuseppe Giovenone, eines Sohnes des Girolamo, zeigen die Köpfe ganz deutlich den Gaudenzio an. Beides sind Darstellungen der Auferstehung Christi. Der Landsknecht links mit dem Schwerte auf dem Bilde, das die Nr. 60 trägt, ist eine merkwürdige Gestalt, voll Kraft und offenbar nur eben dem Leben nachgeschrieben. Drum steht er so theilnahmslos für die Auferstehung da, gerade hinaus blickend, während neben ihm Christus auffährt. Das sieht man oft ganz so beim Gaudenzio. Der Heiland selbst hat Ähnlichkeit mit dem des Altarbildes in der Pfarrkirche zu San Giovanni am Comersee, was mir dieses eher für den Namen des Gaudenzio verdächtig, für den des Giovenone wahrscheinlicher macht, entgegen der Deutung Gustav Frizzoni's, der aus dieser Übereinstimmung, in dem mir vorliegenden Briefe, einen Schluss zu Gunsten des Gaudenzio für das Gemälde zu San Giovanni folgert. Nr. 61 stellt jenes Werk dem Giuseppe Giovenone noch näher. Dem Gedankengange nach, in der Anordnung der Donatorengruppe unten sind beide beinahe identisch. Man müsste hier, um unzweifelhaft entscheiden zu können, wenigstens mittelst Photographien, die aber von keinem der beiden Werke existieren, Vergleichungen ins Einzelne und Kleinste anstellen. Immer aber dürfte resultieren, dass, wenn auch verschiedene Meister für beide Werke genannt werden müssen, sie doch gleichzeitig und nahe bei einander, vielleicht in derselben „Schule“, im selben Atelier, entstanden sind.

Von Gaudenzio Ferrari selbst, nachdem ich ihn also durch seine Vorgeschichte eingeleitet habe, hebe ich aus der

hiesigen Sammlung als besonders ausgezeichnet das schmale hohe Flügelbild, den Rest eines Altares, heraus: St. Petrus mit dem Portrait eines frommen Stifters. Der Apostel ist gezwungen, affectiert mit der zierlich sein wollenden Armbewegung, welche die Schlüssel mit der rechten Hand auf die Brust legt. Aber der alte Herr neben ihm, der kaum mehr einen Flaum flockenartigen weißen Haares um den kahlen Schädel hat, lebt wahrhaftig. Das nenne ich Unsterblichkeit geben, wie ein Gott. Auch dieses Bild zeigt wieder den großen realistischen Sinn des Meisters.

Sein großartigstes Gemälde in der hiesigen Sammlung und überhaupt zu seinen besten Werken gehörig ist unter Nr. 54 eine Kreuzabnahme. Der Körper des Heilandes ruht im Schoße seiner Mutter. Ihr Blick, womit sie noch Leben im Gesichte des Sohnes zu suchen scheint, ist ergreifend und wahr, dass man an das Altarbild zu Canobbio erinnert wird. Und auch in den anderen Mienen ist viel Tragik, ernstes, stilles und aufrichtiges Gefühl ausgeprägt. Einige der Gestalten habe ich schon anderswo gesehen, so den heiligen Hieronymus zur Linken, der hier sonderbarerweise der Kreuzabnahme assistiert, in der Kirche San Giorgio zu Mailand, und auch der Jünger Johannes rechts ist ein alter Bekannter.

In die Sala dei capi d'opera unter Nr. 371 haben sie ein großes Gemälde der Kreuzigung gehängt. Die Farben scheinen mir aufgefrischt worden zu sein. Davon abgesehen ist der Gaudenzio Ferrari unverkennbar. Mit allen seinen guten und schlechten Eigenschaften erscheint er hier und zwar, wie mir dünkt, in seiner letzten Ent-

wicklung, nachdem er die Fresken auf dem Sacro Monte zu Varallo und die anderen großen in der Kirche San Cristoforo zu Vercelli gemalt und alle seine Eigenthümlichkeiten gefestigt und ausgebildet hatte. Hier flattern vier Engel, dem sterbenden Heiland an das Kreuz hinauf Hilfe und Trost bringend, so verkürzt und unschön herum, wie wir sie in der Kuppel der Marienkirche zu Saronno sehen. Hier reitet rechts unter dem Kreuze und ganz en face gebildet mit dem schönen Vollbarte, mit Federhut und Rüstung der Centurio, mit dem Scepter auf Christus zeigend, wie wir die Ritter auf dem Bilde zu Canobbio, auf den Fresken in Varallo und auch auf dem Marterbilde der heiligen Katharina in der Brera zu Mailand kennen. Hier erscheint noch mehr zur Rechten, mit dem Rücken gegen den Zuschauer gekehrt, auch hoch zu Ross, ein Jüngling ganz in jenem wundervoll gemalten Zeitcostüme, wie mich diese Darstellungen den Gaudenzio Ferrari als einen Geschichtsschreiber von Mailand behaupten lassen, und hier fehlt auch nicht links vom Beschauer unter dem Kreuze das Pferd, schwer und plump, wie aus Holz gebildet, das wir so oft auf seinen Bildern sehen und das beinahe der ganzen Mailänder Malerzunft eigenthümlich war, als ob sie nach einem öffentlich feststehenden Modelle, vielleicht dem vielgesuchten Pferde des Lionardo, gearbeitet hätte. Die Gruppe der Frauen im Vordergrunde, der declamatorisch gegen das Kreuz gewendete Jünger Johannes, die Magdalena, welche den Kreuzesschaft umarmt, sind gleich dem Fresco in der Franciscanerkirche zu Varallo und dem anderen großen Wandgemälde dieses tra-

gischen Momentes der Passion in der Christophkirche zu Vercelli nicht ohne Kenntnis des Luini, wie er die Kreuzigung unübertrefflich in der Marienkirche zu Lugano dargestellt hat, gemalt. Denn das sieht sich deutlich, dass nicht das dortige durch das hiesige inspiriert ist, indem beim Luini viel mehr Kraft, Geist und Seele sich äußert. Hier wird sie gesucht, aber nicht gefunden. Nur die Geberden reden. Dort schweigen diese beinahe, sind einfach, schlicht und groß, aber die Mienen äußern sich, wie anderswo nur ein Dante und ein Shakespeare oder, um richtiger zu charakterisieren, die evangelische Leidensgeschichte des Erlösers selbst geredet hat.

Die vier kleinen Tafeln: Nr. 52, Begegnung Maria's mit der Elisabeth, Nr. 53, Gottvater, Nr. 57, Gioacchino, aus dem Tempel gestoßen, und Nr. 58, die Madonna im Begriffe, das ihr von der heiligen Elisabeth dargereichte Kind zu übernehmen, kann ich sonderbarerweise, sosehr sie von vielen Kunstkennern geschätzt werden und soviel ich sie besah, nicht so hoch werten. Ja, ich erlaube mir mit Lübke zu bezweifeln, dass sie Werke des Gaudenzio, wenigstens in ihrer ganzen Mache, sind. Die Malweise scheint mir hier eine ganz andere, als ich sie sonst irgendwo von ihm gesehen, rauher, spröder, nicht so glatt und sicher der Farbenauftrag.

Nachmittags gieng ich in die dem Gasthofe auf wenige Schritte nahe Accademia Albertina. Auch hier ein gutes Bild von Macrino d'Alba, sehr gut ein Täufer von Francesco Francia, Nr. 240 eine Dornenkrönung von Cesare Arbasia aus Saluzzo, das Fleisch am Christus-

kopfe modelliert wie von den besten Mailändern. Auch hier Landsknechttrachten wie beim Gaudenzio. Realistisch im Wollen und Können, im letzteren dabei sogar schwach und unbehilflich. Und doch sind diese Bilder interessant und fesseln mich sehr.

Diese Sammlung bewahrt auch eine Menge Cartons des Gaudenzio. Das Fleisch ist in der Zeichnung schon eben so rund und weich modelliert, als er es dann malte, und ganz so plastisch. Man sieht kaum, dass die Farbe fehlt, und man kann hier sagen, wie man befiehlt, schreibe wie du sprichst, dass Gaudenzio gemalt habe, wie er zeichnete.

Und auch die Handzeichnungen, welche die königliche Bibliothek besitzt, veranschaulichen dieselben Gegensätze: äußerste Anmuth und Zärtlichkeit, die rührendste Darstellung des Weiblichen neben einer Männlichkeit und Kraft, welche oft beinahe derb, eckig und unschön wird; Gewandtheit der Zeichnung und des Pinsels im Einzelnen neben Unbehilflichkeit der Composition im Großen und im Ganzen; tiefster Seelenausdruck der Augen und des Mundes neben einer Sprache, die sich manchmal wieder nur der Hände und der Füße und gewaltthätiger Gliederverrenkungen bedienen zu können scheint; den Bewunderer des Rafael und des Perugino neben einem Liebhaber des Lionardo und einem Freunde auch des Michel Angelo; ja sogar ein Etwas von allen damaligen Künstlerarten und doch im allgemeinen die auffälligste und beinahe in Eigensinn gefestigte Selbständigkeit, welche ein Bild des Gaudenzio Ferrari beinahe unverkennbarer macht, als das irgend eines

anderen italienischen Meisters. So erweist er sich durchaus als eine starke Natur, aber voll Räthseln in seinen Anlagen und in seiner Entwicklung. Und auch was wir Biographisches von ihm wissen, klärt diese Geheimnisse nicht auf. Der ganze Mensch, die ganze Erscheinung ist bis nun ein künstlerisches Fragezeichen geblieben. Vasari ließ ihn, wie die meisten lombardischen Meister, unberührt. Und das ist beinahe besser. Er hätte uns doch nur in seiner gewohnten Weise Fabeln und Lügen vermacht und dadurch die Frage noch mehr verwirrt. Lomazzo, der mit seinem Trattato della Pittura beinahe noch ein Zeitgenosse des Gaudenzio war, Lazzaro Agostino Cotta im Museo Novarese, der gelehrte Abbate Lanzi im vierten Bande seines großen kunstwissenschaftlichen Werkes Scuola Milanese, De Gregory in einer Storia Vercellese della letteratura ed arti und endlich Gaudenzio Bordiga in einer Sonderschrift Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, Milano 1821, haben sich bemüht, darauf eine Antwort zu finden, der letztere sogar seinem Quartbande den Stich eines sehr schönen Portraits vorgeheftet, ohne dass aber dieses oder ihre biographischen Angaben auf festere als nur vermuthliche Grundlagen gestützt erscheinen. Und auch das neue Werk des gelehrten Barnabiten-Mönches Giuseppe Colombo von Moncalieri, Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, Torino 1881, hat uns nicht mehr Licht gegeben. Anderes, als aus seinen Werken selbst, wird uns kaum je angezündet werden. In diesen liegt die einzige uns vermachte documentarische Geschichte eines Lebens.

Er scheint innerhalb der Grenzen des Jahres 1484 — der Mönch Colombo sucht neuerdings das Jahr 1481 wahrscheinlich zu machen — zu Valduggia im Sesiathale geboren und 1549 — wie Colombo jetzt behauptet, schon 1547 — zu Mailand gestorben zu sein. Ob er 1501 und 1502 in Perugia directen Einflüssen des Perugino und des Rafael unterlegen, von dort aus dem Rafael nach Florenz und Rom gefolgt sei, um ausgebildet in dieser weichen mittelitalienischen Mal- und Zeichnungsweise 1510 seine Fresken in der Franciscanerkirche zu Varallo zu beginnen, das sind Fragen, welche die bisherigen Kunstschriftsteller bejaht haben, Morelli, dieser ausgezeichnete Kenner der italienischen Malerei, ebenso entschieden verneint. Das Altarbild in Arona, mit der Jahreszahl 1511 gezeichnet, und ebenso das 1514 entstandene in der Gaudentiuskirche zu Novara, manches in den Fresken der Franciscanerkirche zu Varallo lassen jedenfalls diese bisherige traditionelle Bejahung nicht ohne Begründung erscheinen. Nachdem er von 1516 bis 1523 ganz aus Oberitalien verschwindet, fanden die bisherigen Meinungen die Nachrichten römischer Schriftsteller wahrscheinlich, dass er in jener Zeit im Vatican dem Rafael seine Hilfe geliehen habe, umsomehr als die Werke, womit er sich 1524 in Varallo wieder vorstellt, namentlich was die Technik der Frescomalerei betrifft, eine weitere Entwicklung, mehr Muth des Handwerkes, Selbstgefühl und Sicherheit darthun, keine Schwierigkeit und kein Hindernis des Pinsels mehr zu kennen scheinen. Nun auch erst lassen jene Berichterstatter Schüler um ihn sich sam-

meln, den Cesare Luini, Bernardino Lanini von Vercelli, Andrea Solari von Mailand, Firmo Stello da Caravaggio, Antonio Zanetti von Bugnato, Bernardo Ferrari von Vigevano und Giovanni Battista della Cerva. Ich darf es jedoch nicht verschweigen, dass das Buch des Mönches Colombo das Schülerverhältnis all dieser Namen zum Gaudenzio in Zweifel setzt, insbesondere den Zeitpunkt dieser Meisterschaft in Varallo, und ihm dagegen dort nur einen Gehilfen, den Giuseppe di Amadeo Giovenone, gibt. Indessen scheint mir von diesen Zweifeln wieder soviel bezweifelbar und die bisherige Tradition durch ihre weit zurückreichende Folge auch achtungswert, dass einstweilen noch beide Behauptungen nebeneinander bestehen bleiben mögen. Und jedenfalls mag er sich Varallo, veranlasst durch die Menge der ihm dort gegebenen Aufgaben, wie es die Eitelkeit der Varalleser heute behauptet, zu seinem eigentlichen Wohnsitze erwählt haben, wenn er dazwischen auch an anderen Orten arbeitete, wie 1531 in Vercelli, denn 1539 erscheint er in Varallo wieder beschäftigt. Seine letzten Aufgaben führte er indess in Saronno und Mailand aus und wurde daher wohl auch dort vom Tode überrascht, wie es mir unmöglich scheint, nicht auch dorthin seine Anfänge zu verlegen. Denn die Grundlage seines ganzen Schaffens blieb unverkennbar die lombardische Kunstweise, wie sie Lionardo begründet hat. So mag es richtig sein, dass Gaudenzio den ersten Unterricht in Vercelli, seine Ausbildung aber in Mailand erhalten hat. Das erklärt das, was uns wie Widersprüche in seinen Gemälden erscheint, Kraft und Milde, welche er beide beinahe extrem

veranschaulicht, ausdrücklicher als die meisten anderen Künstler und die besten auch nur in ihren allerbesten Werken. Der Kunsthistoriker Lomazzo wagte ihn unter die sieben ersten Maler der Welt zu zählen, eine Rechtfertigung für uns andere, an Orten, wo dieser Name weniger, bei manchen auch ganz unbekannt geblieben ist, ausführlicher darüber zu reden.

Ein Sommernachtstraum

in der

Walhalla.

An einem warmen Septembermittage — es war der zwölfte des Monats — fuhr ich durch die gelben Sandstein-Ausschnitte und dann über die ebengespannte, thor- und gittergesperrte, kühne Donaubrücke der baierischen Ostbahn nach dem altthürmigen, ehemals reichs-städtischen Regensburg. Mein Ziel lag eigentlich weiter ostwärts, und meine Zeit drängte, trotzdem blieb ich in der alten Reichsstadt den Nachmittag und die Nacht zu Gast. Es hat das seinen Grund in einem Entschlusse, der — ich bekenne das offen — geradezu Lebensgrundsatz mir geworden ist: die alte Regen- und Donauburg nie ohne einen wenigstens mehrstündigen Aufenthalt zu passieren. Dieses Gesetz ist aber nicht, wie mancher nun wohl gleich zu vermuthen geneigt sein dürfte, einem dort lebenden Freunde zuliebe oder in der gemeinnützigeren Absicht, den Regensburgern ob der Schönheit und Merkwürdigkeit ihrer Stadt eine Huldigung darzubringen, aufgestellt worden, nein, eine andere, von Regensburg sogar seitab liegende Rücksicht hat es veranlaßt.

„Zwei Stunden östlich von Regensburg liegt am linken Ufer der Donau das Dorf Donaustauf. Von dort führen

zwei Wege in 20 bis 25 Minuten zur Walhalla, der eine gleich links vom Wirtshaus um den Berg herum . . ." so u. s. w. heißt es im Baedeker für „Oesterreich, Süd- und Westdeutschland", und meine Erinnerung setzt erläuternd hinzu, dass schon, da ich ein nur eilfjähriger Knabe zum erstenmale den Donaustrom herabschiffte, die Walhalla mir einen unvergleichlichen Eindruck gemacht habe und ich den Tag, nachdem ich sie besucht, auf dem abwärts gleitenden Dampfschiffe unverwandt mit zurückgekehrtem Blicke saß, auch die letzte weiße Marmorspur der großen, zum Tempel vom Ufer aufsteigenden Riesentreppe, die schon nur mehr wie ein kleiner Streif erschien, festzuhalten und mir dadurch die Dauer des unmittelbaren Eindrucks wenigstens in der Einbildung zu verlängern. Es war der Instinct meiner erst später begründeten Vorliebe zur Antike, der sich so äußerte und der, wie man ja auch nach dem französischen Sprichworte immer wieder zu seiner ersten Liebe zurückkehrt, mich künftighin bei jeder Vorüberfahrt zu einem Besuche der Walhalla in dem mit ihrer Nähe gesegneten Regensburg halten lässt.

Ich habe seitdem die Tempel Siciliens und die Akropole von Athen, die gewaltigen Gotteshäuser und Gräber Aegyptens, die Ruinen Roms und seiner Campagna gesehen und sie alle auswendig gelernt und daher das Recht des zünftigen Urtheiles in diesen Fragen der Baukunst erlangt, und sehe doch jedesmal wieder dieses Werk einer deutschen Königslaune mit Freude und Achtung.

Das letztemal, dass ich die Walhalla gesehen, war vor vier Jahren gewesen, im hohen Sommer. Ich gieng

damals, als ich am späten Abende betrachtungsvoll von ihr nach der Stadt zurückkehrte, noch einmal zum Dome hin, den ich am Vormittage besucht hatte. Licht lag auf seinen Thurmspitzen, indessen unten die Erde schon tiefes Dunkel deckte. Es glich in der Wirkung wie in der Ursache dem Abendglühen der Alpen. Die Stunden, die diesmal zum Essen übrig waren, das ich auf 3 Uhr angeordnet hatte, wendete ich daran, die damaligen Eindrücke aufzufrischen: den schönen rufenden Christus in der Taxis'schen Gruft, mir das wertvollste Werk Danneckers, die kraus mit romanischen Steinbildern verzierte Basilika des heiligen Jakob, die Dominicaner- und Minoritenkirche, die mir beide venetianische Gebäude, die erstere geradezu Santa Maria gloriosa ai frari, in die Erinnerung zurückrufen, die St. Ulrichskirche, die ich der gleichfalls pensionierten Georgskirche auf dem Prager Hradschin verwandt finde, und endlich an dem zierlichen und unverändert alterthümlich gebliebenen Rathhause vorüber, dessen äußere Ansicht ich zur Decoration des ersten Actes der Oper „Die Jüdin" wählen würde, zum Dome. Wie nothwendig zwiefaches Sehen, erfuhr ich dort. Alle Details hatte ich vergessen, und mein Wille war doch damals ein so fester gewesen, sie zu behalten. Es ist diejenige Kirche der Gothik, welche mir am besten gefällt, besser als die zierlicheren zu Nürnberg und besser als der mächtige Dom zu Cöln. Sie ist überschaulicher und verständlicher, weil der Grundplan und die Idee des Baues noch nicht durch das Unmäßige des Details maskiert sind, und ihre romanischen Rundbogen finden sich im Innern noch an der Stelle des sich in

das Endlose versteigenden Spitzbogens. Das ganze rechte Seitenschiff hat sich so erhalten und sagt mir darum am meisten zu. Sonnenlicht, das dort durch die gemalten Scheiben einfiel, trug bei, diesen Eindruck zu mehren. Der Brunnen im Innern der Kirche ist ein poetisches Genrebild, so wie er dasteht, ohne jede idealisierende Staffage. — Da ich allein war, verloren sich meine Gedanken in die Betrachtung anderer Zeiten; auch fromm, religiös gesegnet wurden mir die Augenblicke. Ich weiß keine andere Kirche, wo das Beten leichter wird als in dem Regensburger Dome, wenigstens in diesen einsamen, abgetrennten Mittagsstunden.

Um vier Uhr fuhr ich zur Walhalla hinaus, an der Staufenburg vorüber nach der hinteren Seite des Hügels, der die Ehre hat, den deutschen Olymp zu tragen. Durch buschige Anlagen steigt man dort langsam gewundene Wege hinauf. Was man oben im Freien zuerst erblickt, ist eine kahle Kuppe, die den Eindruck trauriger Öde macht, aber einer Öde, die nicht an griechische Kalksteinfelsen-Nacktheit mahnt, sondern an nordisch kaltes Heideland. Der Bau leidet denn auch, von dieser Seite zum erstenmale gesehen, etwas unter dem Eindrucke dieses Vorspieles. Von alles andere bezwingender Sehnsucht nach den Victorien des Rauch bewegt, trat ich sofort, ohne auch nur den Versuch gemacht zu haben, durch eine äußere Beschau des Baues diese Verstimmung zu versöhnen, in die Halle ein. Im Gegensatze zu dem Äußeren des Baues erscheint sie nicht groß. Ihr spärlicher Inhalt tritt dadurch auch nicht mit dem Raume in ein Mißverhältnis. Ihr Schmuck

ist reich und bunt, aber weitaus das Schönste sind die sechs Statuen des Rauch, wie überhaupt das Schönste, was die Bildhauerei seit Phidias und Praxiteles hervorgebracht hat. Ja, selbst von den Meißelwerken der antiken Kunst duldet mein Auge vergleichend daneben nur die sogenannte Venus von Milo, die nicht bloß ihrer Schönheit wegen, auch um ihres Charakters willen mit hinein gehört in diesen Siegesbund der Walhallagenossen des Rauch, indem sie gar keine liebelächelnde, weichherzige Aphrodite, sondern das Bild einer streng richtenden und siegbringenden Nike ist; — die Bronzestatue der Victoria von Brescia und was es auf dem Parthenon gesehen. Ich verwerfe dagegen einen Apollo vom Belvedere und so manches andere hochgeschätzte Werk, weil es bei allen Vorzügen der technischen Vollendung doch nicht mehr jenen Zauber der noch halb gebundenen und doch sich schon fühlenden Naivität der Schönheit besitzt, der Knospe, die eben Blüte geworden, der Jugend, die ihren einzigen Augenblick der vollendeten Schönheit erreicht, des Gedankens, der gepanzert aus dem Haupte des Schöpfers entsprungen. So vollendet sind die letzten Werke des Perugino und in der ersten freien Entwicklung die des Rafael und unter den Deutschen nur die noch des Goethe. Rauch und Goethe überhaupt waren zwei Schwesterseelen, ganz griechische Naturen, und wenn man gegen Rauchs Feldherrnstatuen manches einwenden will, so antworte ich darauf, dass ihm diese niemals naturgemäß aufzutragen waren, so wenig als Phidias sich mit solchen Aufgaben beschäftigte. Rauchs Unglück war, ein Preuße

zu sein und an Berlin gebannt zu werden. Ihm hätten nur solche idealistische Gedanken, wie die Siegesgöttinnen der Walhalla zu realisieren, auf die Seele gebunden werden sollen, und sie wären alle wie diese und die todte Königin in Charlottenburg makellos unsterbliche und aus einer anderen Welt herabgeholte Götterbilder geworden. Die Prosa des Lebens vermochte er nicht zu bewältigen, weil er sie selbst nicht in sich trug. Ohne jede Absicht nach dem Erfolge, nur in dem Gedanken an das Werk sind diese Victorien geschaffen. Der Künstler, der so arbeitet, ist fromm, denn er glaubt an seine Kunst, und dass es in unserem ungläubigen Jahrhundert möglich war, sechs so naive Statuen wie die des Rauch zu schaffen, das allein thut schon wohl, aber bleibt mir auch unbegreiflich, wie ich überhaupt diese Werke, als außer ihrer Zeit geboren, eigentlich unverständlich finde. Vermessen wäre es, von ihnen die technische Vollendung rühmen zu wollen; die merkte ich kaum je, sie versteht sich von selbst, wo so viel Seele in den Körpern wohnt. Meine Aufgabe ist, diesen Götterbildern gegenüber mich immer ganz in fühlende Bewunderung hinzugeben und die Kritik todt sein zu lassen. Wie befreundet fühle ich mich ihnen dann, und sie werden mir Wesen, deren jedes eine individuelle Seele in sich trägt. Denn wenn sie auch über allem Gewöhnlichen erhaben erscheinen, so sind sie doch auch so einfach und natürlich, dass man ihr Herabsteigen, Lebendigwerden und Herumwandeln unter den Menschen nicht überraschend fände.

Ich war wie ein Trunkener geworden. Die Erinnerung,

die doch seit dem letzten Wiedersehen Zeit genug gehabt hätte, die Eindrücke nach ihrer Gewohnheit zu verschönern und zu vergrößern, erfuhr keine Enttäuschung. Ein Trupp Fremder, der inzwischen in den Tempel eingetreten war, weckte mich aus meiner Begeisterung. Es waren Berliner mit blaustrümpfigen Weibern und schon „gelehrten" Kindern. In ihrer Art verwandelten sie durch laute Verhandlung ihrer Gedanken das allgemeine Besitzthum in ihr Privateigenthum. Die Discussion frug zuerst, welcher der Göttinnen der Preis gebüre? Alberne Frage, mir scheint, jeder in einer anderen Stunde. Dann handelte es sich darum, zu wissen, welchem der Sieger sie Kränze reichen? Da jedes Familienglied eine andere Victorie würdig fand, den ihrigen dem „einzigen" Friedrich abzutreten, wurde dieses ein bewegter Streit und blieben der übrigen Menschheit keine Lorbeern übrig. Mir kam der ganze Lärm, die Plattheit und selbst Rohheit, die sich in den Argumenten geltend machten, vernichtend in meine Betrachtungen, wie Wagner dem Selbstmord philosophierenden Faust: „Dass diese Fülle der Gesichte der trockne Schleicher stören muss!" Nur dass ich die Unterbrechung nicht über mich ergehen ließ. Lieber, als mit solchen Genossen, verzichtete ich auf eine weitere Beschau der mir so werten Denkmäler. Wo ich die Natur und Kunst nicht allein mit mir genießen kann, verliert sie ihren Wert. Ich gieng hinaus ins Freie, den Faden meiner Gedanken dort allein fortzuspinnen. Mit einem letzten Blicke, der umschauend alle sechs in das Auge zog, schied ich von diesen Wunderwerken der Kunst.

Draußen fand ich den Abend und die Luft gekühlt.

Aus dem dorischen Säulenumgang trat ich hinaus auf den grünen Platz, der hinter der Walhalla liegt. Allein vor dem in seinem Äußeren so kolossalen Baue war es ganz geheimnisvoll, das leise Leben der Natur um den glänzenden, wie goldig angehauchten Marmor sprechen zu hören. Die Luft war beinahe regungslos, und doch fühlte ich Leben um mich, weil es in mir doppelt lebendig ward. Nach dieser nördlichen Seite sieht das Giebelfeld, das in schwanthalerischen Gestalten den Sieg der Deutschen über das Römerthum symbolisiert. Die untergehende Sonne warf ihr rothgoldenes Licht auf die ihr zugewandten Gesichter der Germanen. Die milde Hoheit, womit der Künstler den Hermann und seine Recken geschmückt, ward noch größer, wie verklärt, und die Strenge, der finstere Trotz in den Mienen der Römer noch finsterer und trotziger. Das junge Volk, das der Sonne und dem neuen Leben entgegengeht, und das alte, das mit ihr stirbt und verdirbt, fanden auch in der Natur Gutheißung ihres Schicksales.

Ich trat unter die Säulen zurück und den Tempel umschreitend vor die Vorderfronte, die im Giebel die Befreiung Deutschlands vom napoleonischen Joche zeigt. Zwischen den Säulen durch fällt der Blick auf das große, weite Land der Donau, und vor ihnen steigt die Riesentreppe wie ein versteinerter Wasserfall den jähen Hügelhang zum Strome hinab. Die Gegend lag wie in himmlischer Verklärung, ein Bild, ebenbürtig neben den Kunstgebilden zu stehen, die ich eben gesehen. Unmittelbar zu meinen Füßen die Donau, das weite gesegnete Flachland dahinter; zu meiner Rechten und Linken an die Höhe sich anschließend,

auf der ich selbst stand, weitgestreckte Hügelreihen und die Sonne, die, lange Strahlen werfend, dahinter versank, der Fluss roth-purpurn gefärbt, die Ebene blau in dunkeln Wolkenschatten und nur, wo der äußerste Horizont: das letzte verglimmende Licht einer absterbenden Hoffnung. Und all das getaucht in die große Einsamkeit der gewaltigen Natur. Ein Abend, ein Schauspiel — nie zu vergessen. Wie elektrisch berührt stand ich, und Thränen entstürzten meinen Augen. Wie erlöst von jahrelangem Leide fühlte ich mich, befreit von Fesseln und emporgehoben in eine andere Welt.

Erst als schon die Sterne zu leuchten begannen, entschloss ich mich zum Aufbruche. Ich gieng in dem Säulengange wieder zurück, den kürzeren Weg rückwärts den Berg hinab zu nehmen. An der hinteren Fronte angekommen, fand ich die schwere Eisenthür offen. Eine Sehnsucht fasste mich, noch einen, einen Abschiedsblick auf die in Liebe aufgenommenen Götterbilder zu werfen. Gerade nach dem Eindrucke dieses Naturschauspieles musste er besonders ergiebig werden. Noch immer glühte genug Licht am Himmel, um durch die großen, in der Decke angebrachten Glasfenster das Innere des Tempels zu beleuchten; ja jetzt eben fängt es, wie das bei so glänzenden Sonnenuntergängen gewöhnlich zu geschehen pflegt, noch einmal, sogar ergiebiger zu leuchten an; ich dachte mir, dass in diesem Lichte die Victorien wie halbbelebte, wie Gespensterbilder erscheinen müssten, und so trat ich ein in den Tempel, verführt von diesem Gedanken.

Die Halle war leer, und dunkle Schatten lagen in den

Ecken. Im ersten Augenblick erschrak ich, als ich aber erst weiter von der Schwelle weg mehr in das Innere getreten war, sah ich das freundliche Lächeln der einen Siegerin, die an der östlichen Wand sitzt und die meiste Helle von dem Lichtreste im Westen empfieng. Das machte mich gleich vertraut, ließ mich zu Hause mich fühlen und auch weiter in dem Hintergrunde zu der dritten der auf der Ostseite stehenden Statuen schreiten. Da kam mir plötzlich der Gedanke, ich könne in der Halle eingesperrt werden. Ich wendete mich rasch um, die Thür schien verschlossen, ich gieng mit wenigen großen Schritten hin — sie war es. Im selben Augenblicke fasste ich auch, dass nun mein Schicksal für diese Nacht entschieden sei, ich in der Walhalla übernachten musste. Der Hüter hatte offenbar den Rundgang, den er verpflichtet ist jeden Abend vor Thorschluss durch das ganze Gebäude zu machen, eben beendigt, als ich durch die Thür, die er vielleicht nur für einen Augenblick offen gelassen hatte, um noch etwas einzustellen, in den Saal getreten war. Im tiefen Schatten des Hintergrundes und noch mehr wohl, weil er sich sicher glaubte, niemanden in dem Gebäude gelassen zu haben, übersah er mich, und dass der schwere Thorflügel sich lautlos in seinen Angeln bewege und das Thor unhörbar sperre, war mir, wie ich mich erinnerte, bei meinem Eintritte aufgefallen. Das Haus des Thorhüters wusste ich so weit abseits, dass, selbst wenn das Metall des Thores einen Hilferuf oder Schläge mit dem Absatze und der Faust durchgelassen hätte, sie nicht bis zu demselben gelangen konnten.

Ich gestehe, dass die erste Erkenntnis meiner Lage, die sich so mit klarer Vorstellung aller Hindernisse in einer Minute gebildet hatte, mich in bedeutenden Schrecken versetzte. Die Marmorbilder, die mir früher so reizend erschienen waren, wurden in dem wachsenden Dunkel immer gespensterhafter, und selbst der bloße Stein der Wände und des Fußbodens wehte mich kalt an und trug bei, mir meine Lage als die unheimlichste erscheinen zu machen. — Mich zu erwärmen, mir selbst Muth einzuflößen, gieng ich in dem Tempel rasch auf und ab; auch das bekannte Kindermittel — ich will es nur gestehen — durch Gesang im Finstern sich die Gespenster zu verscheuchen, wendete ich an. Schon begannen durch die Dachfenster die Sterne zu wirken, so nächtig wurde der Himmel. Ich berechnete ängstlich, bis wann der Mond so hoch stehen werde, dass er mir auf demselben Wege sein Licht senden werde, und dass die Sonne im Monat September um eine ganze Stunde später aufgehe als im August, fiel mir verdrießlich in die Erinnerung. Wie es in solchen Lagen gewöhnlich ist, kamen mir nur düstere Gedanken. Ich sah Verstorbene, an die ich seit Jahren nicht mehr gedacht, ich bedauerte, dieses und jenes gethan und nicht gethan zu haben, der Stachel der Reue wüthete ordentlich in meinem Gewissen. Nicht *ein* freundliches Bild wollte sich meinem tyrtäischen Schlachtgesange und den peripatetischen Übungen meines wärmebedürftigen Körpers zum Hilfsgenossen gesellen. Endlich wurde es so dunkel, dass ich meine Spaziergänge nicht mehr fortsetzen konnte. Obwohl der Saal mir bewusst leer war, glaubte ich mir

doch bei jedem Schritte Gestalten hindernd in den Weg treten zu sehen. Das Dunkel hat diese wunderbare Gestalten erschaffende Macht. Es ist die alte Mutter Nacht, die, wie sie alles geboren hat, ihre Natur noch immer in diesen Fictionen, dieser Einbildung geltend macht. Ich musste mich in einen der kostbaren Marmorsessel setzen, die vertheilt an den Wänden stehen. Ich that es in den rechts vom Eingange an der westlichen Langwand, weil ich so mir einbildete, noch einen Funken von dem Lichte, das längst untergegangen, auf den Standbildern der östlichen Langseite mir ermuthigend im Auge festhalten zu können.

Lange saß ich so, immer hinstarrend. Ich fürchtete mich ordentlich, in einen anderen Winkel zu sehen, aus Angst, dort Gespenstern zu begegnen, die meine Ahnung dort vermuthete. Keine Uhr, kein Glockenschlag, überhaupt kein Laut drang in dieses unheimliche Dunkel. Die Zeiger auf meiner Uhr konnte ich nicht lesen, ich hielt mir ihr leises Räderwerk an das Ohr, durch sein Tick-Tack das grabähnliche Schweigen zu unterbrechen. Dann kam ich auf den Einfall, die Zeiger auf dem Zifferblatte zu greifen. Ach, es konnte erst zehn Uhr sein, was meine zitternde Hand mir ablas. Ich stützte den Kopf in die rechte Hand, den Ellenbogen hatte ich auf der Marmorlehne des Sessels aufgestemmt. Mich zu zerstreuen, suchte ich Alltagsgedanken. Die Eindrücke des Tages tauchten in mir auf und zuletzt die alberne preußische Frage, welchem Sieger die sechs Victorien des Rauch ihre Kränze reichen. Das schien mir ein günstiger Blitzableiter für meine Angst, die Antwort

hierauf zu suchen. In solch verzweifelter Lage, wie die meinige, ist es erlaubt, die Zeit an derlei zu vergeuden.

Ich begann, begann zu suchen und musste bald erkennen, dass dieses keine so leicht zu lösende Aufgabe sei. Sechs Victorien, von denen einige sogar zwei Kränze zu vertheilen geben und sich neun Deutsche aussuchen, die man nicht bloß ob ihrer Heldenthaten respectiert, die man, wie es zu solcher Kränze Vertheilung doch erforderlich, auch als Lieblinge in das Herz geschlossen trägt. Ich fand keine, außer Goethe und Schiller, und denen ließ ich durch die Victorie neben mir, die auf einem Sessel, wie die unten stehenden, sitzt und die Füße übereinander geschlagen hält und die ich Nike in trono nennen würde, wenn eine Namenstaufe dieser göttlichen Standbilder beabsichtigt würde, die Kränze reichen. Über diesem Suchen, das zuletzt ein wirklich mühsames, mich ganz absorbierendes geworden war, muss ich eingeschlafen sein.

Ich schlief fest, wohl eine Folge der vorausgegangenen Reise, der Wanderung hier auf den Berg herauf, und selbst die Aufregungen der Abendstunden mögen dazu beigetragen haben. Als ich erwachte, fand ich mich gebadet im Mondeslichte. Sein Strahl traf mich so ins Gesicht, dass ich erst eine Weile bedurfte, um trotz der Helle sehen zu können. Auch lag mir der Schlaf noch schwer auf den Lidern. Ich griff zuerst nach der Uhr; sie zeigte die Mitternacht, ich hatte also nach meiner Berechnung doch nur zwei Stunden geschlafen. Ich überzählte den Rest der Nacht, und er schien mir endlos lange. Darüber war ich völlig wach geworden, regte mich in meinem Marmor-

fauteuil und blickte um mich. Unmittelbar zu meiner Rechten hatte ich die Victoria, welche ich in trono nennen würde. Sie sitzt, wie ich es mir deutete, auf einem Richterstuhle, denn in beiden leicht erhobenen Händen hält sie gleich schwer wiegende Kränze, sie den Helden, die werbend vor sie hintreten, aufs Haupt zu legen, und sie hat in ihrem ganzen Ausdrucke, in ihrer Haltung, selbst in dem Förmlichen des Thrones etwas, als sei die Inspiration zu diesem Werke dem Künstler durch die uralte Petrusstatue des römischen Sanct-Peter-Domes geworden. Es ist wahrhaft steinerne Ruhe, solche, die man sich ewig während denken kann. So großartig spricht sonst nur Gott in seinen Werken seine Gedanken aus, und göttlich bewährt sich hier der Künstlergeist und göttlich erscheint sein Werk. Selbst ihre Flügel sind ruhiger, anders durchgeistigt, als die anderer Siegerengel; sie stehen aufrecht, unthätig, nur wie ein Schmuck, wie Gedanken, die aus dem Haupte schießen, wie die zwei aufflammenden Lichtstrahlen hinter der Mosesstatue des Michel Angelo. Überhaupt wie man durch solches Nebenwerk sprechen könne, das hat Rauch hier wie seit der Antike kein anderer dargethan. Nur auf den Bildwerken zu Pompeji und in der Siegerstatue zu Brescia sehen wir Flügelsprache, ebenso schlicht, einfach und unabsichtlich und doch so beredt, wie sie sonst nur die Vögel selbst gebrauchen, wenn sie ruhen und ankommen oder sich zum Aufbruche und Schwunge rüsten. — Auf der Stirne dieser Victorie thront eine beinahe junonische Hoheit, und aus den Augen und den Lippen spricht, wie es dem Richter geziemt, unparteiische Leidenschaftslosigkeit. Selbst die Hal-

tung der Füße, die übereinander geschlagen sind, trägt dazu bei, sie diesen Eindruck des Gleichgewichtes, der Ruhe üben zu lassen. Das alles fiel mir jetzt, da ich sie ansah, denn gleich mir war sie vom Mondeslichte übergossen, noch mehr als bei Tag auf. Es mochte durch das umliegende Dunkel, das nicht zerstreute, und vielleicht selbst durch das Weiße des Mondlichtes merkbarer geworden sein. Ich war aufgestanden und hatte mich an den Sockel des Standbildes gestellt. Da plötzlich, wie ich den Blick in die Züge des edlen Antlitzes vergrub, war mir, als sähe ich darin eine Regung. Zuerst glaubte ich es an der schwärzlichen Ader auf der linken Wange zu bemerken, die einzig bei diesem Bilde, und nicht entstellend für seine Wirkung, in dem weißen Kerne des pentelischen Marmors haftet. Es war, als schieße ein pulsierendes Leben in dieselbe, als hebe und senke sie sich. Dann athmete die ganze Gestalt, das Gewand vibrierte leicht, ohne dass sich die Falten bewegten, und selbst die Flügel schienen belebt, nur das Auge blieb unverändert, der Blick gleichmäßig groß, frei vor sich hinausschauend. Auch die Lippen, auf die ich nun forschend meinen Blick heftete, rührten sich nicht, und doch hörte ich deutlich eine kräftige, entscheidende Stimme, solch eine, die mit dem Tone des Selbstbewusstseins jeden Widerspruch niederschlägt: „Du hast mich richtig erkannt. Ich bin die Richterin in diesem Saale, und nur zweien von der großen Schar, die vor meinem curulischen Sitze ehrgeizig hoffend gestanden, habe ich die Kränze auf das Haupt gelegt. Deinen beiden Lieblingen, den Dichterfürsten der Deutschen. Alle übrigen schieden ungekrönt; sie mögen sich an dem Vor-

beer genügen lassen, den ihnen die Vergötterungssucht ihrer Mitmenschen so reichlich um das Haupt gelegt.“

Im ersten Augenblicke, aber mehr nur, da ich die Lebensregung in dem Steinbilde gesehen, war mir das Blut in den Adern erstarrt. Ich selbst fühlte mich wie Marmor. Als ich die Stimme hörte, die unsäglich Vertrauen erweckend, langsam und hoheitsvoll klang, kam mir der Athem wieder. Wie diese Standbilder in ihrer Schönheit und Vollendung an der Grenze des Übernatürlichen stehen, so waren es auch die Laute. Und wie sie trotz dieser überirdischen Schönheit nichts Fremdartiges haben, sondern vertraulich wirken, so banden mich gleichsam auch diese Töne fester an sie. Ich fühlte mich, da sie geendigt, wie zu ihr gehörig, wie aus derselben Seele geformt, berufen, mit ihr zu verkehren, sie zu befragen und in meinen Gedankenkreis herabzuziehen. Alles Unnahbare, das einen Augenblick zwischen uns gestanden, war geschwunden.

„Aber wie,“ so frug ich, „wenn die anderen Walhallagenossen unbekränzt bleiben, wozu dann deine fünf Schwestern? wem legen sie ihre Kronen auf?“

„Den unbekannten Siegern!“ war die Antwort, die mit lauterer Richterstimme gegeben ward.

Neuerdings fragend, wie der Uneingeweihte vor den aegyptischen Tempelmysterien oder der atheniensische Schüler vor dem Tempel des Gottes, dem Paulus dann erst den Namen gab, stand ich vor diesem Räthselworte.

Wie ich fragend um mich blickte, bemerkte ich, dass das Mondeslicht auch Leben in die Statue zu meiner Rechten gegossen. Sie steht aufrecht, den Kopf zurückgelehnt,

den Blick, wie allem Irdischen fremd, auf den offenen Himmel gerichtet. Sie gieng und hat eben erst innegehalten, wie gerufen und aufmerksam gemacht durch einen von oben gekommenen Laut. Man sieht ihr an, dass sie die Aufgabe hat, dort rastlos herumzuwandeln und zu suchen, beinahe wie der Erlöser wandelte, um Erlösung und ewiges Heil zu geben. Selbst irdische Schwere belastet sie, namentlich den Untertheil der Gestalt, und die Gewänder hängen und ziehen nach abwärts, und die Flügel sind hier nur Symbole, die nicht fliegen und empor tragen, die nur den Körper aufrecht erhalten und im Gleichgewichte, die schmücken und veredeln helfen. Es ist ein traurig mildes, edles Weib, wie sich manche im Tode zeigt, wenn sie, entlastet jeder Leidenschaft, im Sarge schläft; nur ihr Auge ist ganz überirdisch, dem Himmel gehörig, und ich sah darin den Abglanz von jenem ruhig seligen, kindlich naiven Paradiese, wie es Fra Angelico, der heilige Engelsmaler, gemalt. Und mein Blick, geführt durch den ihrigen, schaute nun auch empor, höher an ihr hinauf, wie um dort oben in jener schwindelnden, geisterhaften Höhe die zu suchen, die sie gesehen und denen sie mit dem Kranze zuwinkte. Und nun sah ich auch wirklich so, wie es ihr Auge spiegelte, ernst und feierlich, aber ganz heiter und glückselig eine Versammlung — golddurchstrahlt und auf Wolken thronend, so traulich und gemüthlich, lauter gute Bekannte und Freunde darin, ja das Theuerste auch, was ich auf Erden besessen*), alle in heiterem Spiele, ganz so

*) Des Verfassers Mutter, Elisabeth Freifrau von Warsberg, geborene Freiin von Wittenbach.

wie jener Fra Angelico sich den Himmel gedacht, ihn wohl auch in seinen Klosterzellenträumen so gesehen — weil man, ohne solches mit dem geistigen Auge gesehen zu haben, so nicht malen kann, denn die wirkliche Welt gibt kein Verständnis und keinen Begriff davon. Und sie waren todt, ersichtlich abgestorben und nicht mehr Wesen unserer Welt und doch lebend, aber lebendig mit einem anderen Leben, ich möchte sagen, mit einem durchsichtigen, dass auch ihre Körper frei jeder Schwere und Last erschienen. Und wahre Sehnsucht nach dem Tode, nach jenem Tode, der eine treulich erfüllte Aufgabe dankbar abschließt und sich gleich auf dem eben verstorbenen Antlitze so trostreich mir ausspricht, breitete sich durch mein ganzes Wesen aus. Jede Fiber meiner Seele begehrte danach, wie sich der Tagesmüde nach dem Schlafe sehnt.

Die linke Hand nimmt den Eichenkranz vom Haupte, den Sieger von der Erde hinauf in die andere Welt zu grüßen — so deutete ich mir die übrigens etwas strittige Bewegung. In dem Kopfe ist eine neidlose Abnegation von allem Vergänglichen, so recht wie es einer Göttin geziemt, dass man gleich das Land erräth, von wannen diese fremdgeborene Tochter kam, und aus ihren Lippen scheint Athem der Ewigkeit zu quellen, so strenge und ernst sind sie. Der ganzen Gestalt ist noch etwas von jener aegyptischen Würde geblieben, die auch das kleinste Gebilde riesenhaft erscheinen läßt. Und mir schien sie wirklich, da sie nun zu reden begann und mit einer Würde, einer Hoheit sondergleichen sprach, bis in den Himmel hinauf zu wachsen. Ein Glanz göttlicher Verklärung ließ sich auf sie herab und strömte von ihren Augen aus.

„Ich lüfte meinen Kranz und grüße in den Himmel hinauf, alle die unbekannten Sieger, die geduldig mit des Lebens Sorgen, mit Krankheit und Kummer ausgerungen haben. Es sind die einzigen, die schließlich entledigt von der Erbsünde aus dieser Welt scheiden. Sie leben nicht mehr, und ihre Namen werden nicht genannt, so kann ich ihnen denn auch keine irdischen Kränze flechten. Aber du solltest sie kennen, denn du hast genug solcher erlöster Freunde begraben." Und ein Blatt rauschte nieder von dem Eichenstabe, den sie in ihrer Rechten trägt — ich stürzte begierig darauf, es einer Dulderin aufs Grab zu tragen, die erst vor kurzem ausgerungen hatte.

Langsam senkte sich das Mondeslicht auf die dritte der Victorien, die an dieser Westwand stehen. Ganz umhüllt von längeren und schwereren Gewändern, ist sie überhaupt düsterer und schwermüthiger als ihre Schwestern. Es klebt ihr etwas Irdisches an und auch etwas Modernes. Sie ist wie eine Gestalt aus dieser Welt. Und ich erinnere mich mancher mitleidsvollen Jungfrau, die ich bei Kranken und Schwerverwundeten selbstlos walten sah, die ganz diese Züge trug. Sie ist die menschlichste unter allen diesen Victorien. — Unter einem breiten buschigen Eichenkranze fällt ihr Blick wehmüthig, beinahe traurig auf den Beschauer herab, und auch ihre Flügel, die breiter auseinandergelegt und mehr gesenkt sind, werfen wie finstere Todesschatten herab. In ihrer Rechten lehnt ein Zweig, der mächtig, beinahe wie ein junger Eichstamm ist, die Linke hat das Gewand leicht emporgezogen, denn sie hält im Gehen an vor etwas, das ihr im Wege liegt:

„Ich gieng über ein weißes Leichenfeld, der Krieg hatte seine blutige Saat in den kalten Schnee gesäet. Die Sonne sank hinter dürftigen Hügeln. Ein gefrorner See liegt davor, und beschneite Tannen decken die Höhen. Eine mondlose Nacht begann. Meinen Gang hemmten leblose Körper; es waren Sieger und Besiegte, unterschiedslos durcheinander gemischt. Alle sind Sieger, denn ich selbst habe sie mit dem Stabe geführt, den ich hier wegweisend in meiner Rechten trage, aber keiner von ihren undankbaren Genossen kümmerte sich um sie. Ich beugte mich zu jedem nieder, und in die starren Augen goss ich einen Blick des Dankes und des Trostes. Bei mir leben sie unvergessen, gefeiert und gerühmt, so wie sie nur das Mutterherz im Andenken bewahren kann!“

Warme, heiße Thränen entstürzten meinen Augen. Ich sank vor dem Standbilde in die Knie, ich lehnte die glühende Stirne an den kühlenden Marmor und stammelte Worte des Dankes, der Hingebung an die wohlthätige Göttin, denn Freunde fielen mir ein, die ich so verlassen und vergessen gestorben wusste.

Und ein Name besonders klang meiner Erinnerung ins Ohr, wie wenn er lebendig und gerufen mir von rückwärts zugekommen wäre. Scheu, aber doch rasch wendete ich mich um. Es war keine Täuschung; belebt vom Monde, der sich schon gegen Westen neigte, war jetzt auch die mittlere der drei östlichen Victorien. Ihr Köpfchen hat vielleicht den meisten Liebreiz unter allen sechs Schwestern. So muss die reizende Psyche in dem Museum zu Neapel ausgesehen haben, ehe französische Barbarei ihr den Schädel

wegsägte. Technisch vollendeter ist keine gearbeitet. Das von der Stirne zurückgewellte Haar ist an dem Hinterkopfe in einen Knoten gebunden, der bewegt hinausfliegt. Die Linke hält sich leicht, wie jemand, der das unwillkürlich thut, mit den Fingerspitzen an dem Felsen fest. Das ist absichtlich gedacht, erscheint aber, weil es natürlich ist, einfach und naiv. Der linke Fuß hängt über den rohen Stein hinab, der ihren Sitz bildet; der rechte ist fest aufgestemmt zu der vorne übergebogenen Neigung des Oberkörpers, denn ihr ganzes Streben ist Bewegung. Mit dem rechten Arme greift sie zurück, den Kranz, den sie wirft, weithin zu werfen, dem Sieger auf das Schlachtfeld zu, mit einem Blicke so leichtsinnigen Übermuthes, als gebe sie den Kranz wirklich ihm, dessen Namen sie gerufen. Ihre Lippen zitterten noch von dem Rufe, da ich sie anschaute.

„Aber sein Auge sah mich noch, und seine Hand erhaschte meinen Kranz, den ich ihm eilig zuwarf, sowie er es mit dem Sterben gehabt hatte. Er trug meinen Ehrgeiz im Busen, und ich führte ihn. Klage mich nicht an, weil ich ihn so verführte. Es sind Kinder des Glückes, die meine Kinder werden. Vom Leben brechen sie nur die Palme und sterben wirklich als Kinder, mit dem Schicksale und — was mehr ist — mit sich selbst zufrieden. Sieh die Schwester zu meiner Rechten, wie kümmerlich erworben sind ihre Kränze. Die meinen werden spielend gewonnen, das Leben geht dabei verloren, aber ist nicht dieser Verlust auch ein Gewinn?!“ So übermüthig sprach sie diese Worte daſs ich auch seine Stimme zu hören glaubte. Der Ton

weckte meine Erinnerung, und ich sank in die Vergangenheit zurück. Ich sah ihn wieder mit dem jugendlich heiteren, offenen, freien und sündenlosen Blicke und hoch auch den Kranz auf seiner Stirne. Er hat seinen Willen auf Erden gefunden, und so muss ich ihn zufrieden glauben*).

Die Victorie, auf die sie mich zum Vergleiche mit ihr verwiesen hatte, schreitet, den rechten Fuß voraus, das faltige Kleid zurückgeweht, offenbar dem Sieger entgegen, vielleicht durch eine scheu beiseite weichende Menge. Der Chiton ist ihr im raschen Gehen herabgesunken, sie trägt ihn über den linken Arm geschlagen. Die Hüften sind frei, nur durchscheinend von dem leichten koïschen Gewande bekleidet. Das Haar ist durch ein Band über der Stirne niedergebunden, und ihre Flügel sind senkrecht gestellt, beinahe so, wie man es oft bei lobsingenden Engeln sieht. Ihr Blick ist fest und Vertrauen erweckend, sicher und selbstbewusst ihr ganzes Wesen und Streben. Sie hat ihn, den Verdienstlichen, aus dem Gedränge herausgefunden, und unbekümmert um Rechts und Links, mit immer geradeaus gerichtetem Auge bringt sie dem allzu Bescheidenen den einen Kranz, den sie in der Rechten hoch gehoben hält. Einen zweiten, den sie in der Linken trägt, gibt sie erst zu hoffen. So hatte ich mir immer dieses Bild gedeutet.

„Mich hättest du doch erkennen können, die ich die Züge einer dir so werten Freundin trage und denen meine Kränze reiche, die ihr ähnlich sind: den Züchtigen und

*) Karl Freiherr von Prokesch-Osten, der im Gefechte bei Oeversee im dänischen Kriege am 6. Februar 1864, 23 Jahre alt, den Heldentod starb.

Bescheidenen, den Pflichttreuen und sich Aufopfernden, die ohne Ehrgeiz und Ruhmsucht, bloß durch den Willen handeln und in ihrer That auch schon den Lohn sich gegeben finden — die ihre Arbeit thun und keine Anerkennung dafür verlangen, die im Stillen wirken und den Dank verschmähen, die das Werk nur um des Werkes willen fördern und die ihr Augenmerk auch nur auf die Gottgefälligkeit und nicht auf den Beifall der Menschen richten; die hole ich mir aus dem Getümmel der Millionen heraus."

Und sie selbst, jetzt stolzer und aufrechter als eine ihrer Schwestern, wie eine Siegesgöttin, die tausende von olympischen Siegern sich unterworfen hat, entschwebte meinem Auge; ein Luftzug spielte in ihren Kleidern, und das Mondlicht warf andere Schatten in den Falten ihres Gewandes. Bekränzte Gestalten folgten ihr in nebelhaftem Zuge, ich sah sie lange mir wie einem Zugehörigen winken; es waren liebe Freunde darunter, und ich fühlte den Drang, ihnen zu folgen, aber mich hielt ein neuer Zauber fest, womit das Mondeslicht mich an die sechste, die letzte der Victorien gekettet.

Auch sie bringt zwei Kränze, die sie aber in gleich hoch gehaltenen Händen gleich schwer wiegt, ihr Gang ist ruhig und überlegt, würdevoll und pathetisch, nicht stürmisch und drängend, wie der ihrer eben entschwundenen Schwester. Das Gewand aus etwas dichterem Stoffe flattert in breiteren Falten zurück. Das Peplum ist von der rechten Schulter unter die linke Brust, die es entblößt läßt, auf den Arm herabgesunken. Den Blick wendet sie etwas zur Rechten, das Haar ist leicht gewellt und senkt sich tief

über die Schläfen herab. Das Ganze der Erscheinung hat etwas von einem apollischen Jüngling, wie denn auch im Gesichte zugleich die Züge der die Seele gebenden Psyche und Pygmalions, der die Statue erschuf, liegen. Sie ist die griechischeste von allen diesen sechs Victorien des deutschen Bildhauers Rauch, und ihr Blick trägt reinen, ernst milden und ruhigen, leidenschaftslosen Geistesgruß im Auge. Sie hat wohl einmal schon ganz so dieselben Kränze dem Iktinos, Perikles und Phidias für den Parthenon und dem Aeschylos und Sophokles und früher als all diesen dem größten unter allen, dem Homeros, gebracht. Unverändert lebt sie hier fort, ein Zeichen, dass die Seelen und der Geist unsterblich sind, und deshalb gleicht sie auch zugleich der goethe'schen Iphigenie. Jedes ihrer Worte wäre so gut als die Verszeilen der Nausikaa oder die ehrbaren Gedanken der Antigone dieser erhabenen Gestalt auf die Lippen zu legen. Aber nicht, als ob sie das Land der Griechen mit der Seele suchte, nein, als ob sie es schon gefunden, so erscheint sie hier, eines der größten Wunderwerke der Künste aller Zeiten und Völker. Man denke sich dieses anmuthige und liebreizende Köpfchen vom Körper abgeschlagen, in der Erde vergraben, mit deren Thau befeuchtet und von der Zeitfarbe also beflecket und an künstlerisch markierter Stätte wiedergefunden, und welcher Archäologe würde zweifeln, dass es dem besten Alterthume angehörte? Wie viele würden sich streiten, ob es dieses oder jenes Griechen Werk gewesen? Dasselbe gilt für den untern Theil des Körpers, die Beine mit dem zurückgewehten Gewande darum, wenn auch er so

als Torso wieder gefunden würde. Ich wenigstens finde sie und vor allem den Faltenwurf viel feiner gedacht und zarter, gehauchter ausgeführt, als den vielgenannten und bewunderten Torso der Niobe aus Samothrake.

Das Mondeslicht, das sie und die Ecke, in der sie steht, bisher ganz im Dunkeln gelassen hatte, strahlte nun dort heller und silberner, als es irgend eine Statue belebt hatte. Es war, als wolle es vor seinem Erblassen im Tageslichte alle seine Kräfte zusammenraffen, um die außerordentliche Macht seiner Wirkung darzuthun.

Mit einer Stimme, die wie aus weiter Entfernung gekommen klang, daſs es mir eine Ahnung der erst werdenden Zukunft in die Seele legte, sprach die Gestalt, deren Blick mich in der Mitte der Halle Stehenden gerade in das Auge traf:

„Auch meine Kränze gelten in dieser Halle vergessenen Siegern; ich lege sie dem Künstler unter den Königen und dem König unter den Künstlern, die uns das Leben gegeben, auf das Haupt."

Mir war, als schwebe sie an mir vorüber, der Thür zu, die beiden neuen, bisher nicht eingelassenen Gäste in Walhalla zu empfangen. Ich wendete, ihr zu folgen, das Haupt um — —

War es diese Bewegung, ihre Stimme oder ein vorlauter Sonnenstrahl, der mich in das Gesicht traf, ich erwachte. Die Halle, die ich eben noch silbern vom Mondeslichte gesehen, fand ich von goldener Tageshelle erfüllt; die Statuen, die mit mir gesprochen, stumm und regungslos; mich selbst, der ich mir doch deutlich bewuſst war,

zuletzt inmitten des Tempels gestanden zu haben, in einem der Marmorsessel sitzend, demselben, in den ich mich erinnerte mich gestern abends gesetzt zu haben. Was war das? — Einen Traum konnte ich es nicht glauben, denn die Erlebnisse der Nacht standen zu greifbar wirklich in dem Gedächtnisse; auch da ich aufstand und fragend die Runde bei den sechs Kranzspenderinnen machte, las ich jeder gerade das ins Gesicht geschrieben, was sie mir so deutlich vernehmbar in der mitternächtigen Stunde erzählt hatte.

Ein Geräusch an der Thür unterbrach meine Zweifel. Ich hatte bis in den tiefen Tag geschlafen und muſste vermuthen, daſs diese Meldung vom Wächter des Tempels rühre, der komme, ihn aufzusperren und sein Tagewerk zu beginnen. Derselbe Gedanke gab mir auch die Ahnung von all den polizeilichen Unannehmlichkeiten, gerichtlichen Einvernehmungen, Rechtfertigungen, denen ich unterworfen sein würde infolge dieser Nacht in der Walhalla: warum ich darin geblieben, wie ich es angestellt u. s. w., denn der Verdacht sprach gegen mich, daſs ich dieses aus einer übelwollenden Absicht, vielleicht um einen Diebstahl, eine Verstümmlung der Statuen zu begehen, vielleicht sogar um völlige Zerstörung zu üben, Brand zu legen, gethan. Und meine Reise, die drängend war, wie lange muſste sie dadurch nicht aufgehalten werden?! — Im bloßen Erschrecken über diese Möglichkeiten, noch ehe ein helfender Entschluſs gefaſst war, zog ich mich in den Hintergrund der Halle zurück und dort die kleine Stiege hinauf, die in der Mauer zur Verbindung mit den oberen Galerie-Räumen des Saales angelegt ist. Dort im völligen Dunkel,

als ich den Schließer schon die Regenschirmständer, Photographien und Kataloge zum Verkaufe an die Besucher abstauben und ordnen hörte, kam mir der Einfall, mich verborgen zu halten, bis so viele Gäste erschienen sein würden, dass der eine mehr nicht bemerkt werde und ich die Halle unauffällig, wie ich gestern gekommen, verlassen könne.

Es gelang, aber ein Zeichen meiner Anwesenheit ließ ich doch zurück, unter dem Datum des Tages und des Jahres, in dem Fremdenbuche meinen Namen — mir selbst für spätere Zukunft diesen wunderbaren Sommernachtstraum unwidersprechlich erweislich zu machen.

Der Morgen, den ich draußen vor der Halle fand, war warm und der Himmel wolkenlos blau. Weil das Herz noch voll von den frischen Eindrücken der rauch'schen Kunstwerke war, nannte ich ihn einen griechischen. Zurückfahrend nach der Stadt musste ich fort und fort nach dem herrlichen Tempel zurückschauen und dabei der Zeit gedenken, wenn er in Trümmern liegen, kaum eine Säule mehr stehen, der Epheu darüber wuchern und man zu seinen Ruinen, wie heute zu seinem vollendeten Bilde, hinauspilgern wird und die sechs Victorien gestürzt und zerstört darunter begraben sein werden. Wer wird dann eine Hand oder ein Köpfchen aufheben und es als kostbarste Reliquie auf seinem Schreibtische aufstellen?

Berichtigungen.

Seite 13, Zeile 3 von unten, lies Bulak statt Boulag.
" 102, Zeile 8 von oben, lies Kurna statt Burnah.

Inhalt.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Warsberg, Alexander <<von>>,

Die Kunstwerke Athens Auf den Spuren des Gaudenzio Ferrari. - Ein Sommernachtstraum in der Walhalla. Nachgelassene Schriften

Wien 1892